

JACOPO MASI

Ce sentiment qui nous rappelle

Déclinaisons de la nostalgie chez
Giorgio Caproni, Philip Larkin,
Claude Esteban et Seamus Heaney

Collection « Exotopies »

Éditions Le Manuscrit
Paris

Liste des abréviations des œuvres poétiques citées

Giorgio Caproni

- C* *Cronistoria*, Firenze, Vallecchi, 1943.
- PE* *Il passaggio d'Enea*, Firenze, Vallecchi, 1956.
- SP* *Il seme del piangere*, Milano, Garzanti, 1959.
- CVC* *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*,
Milano, Garzanti, 1965.
- MT* *Il muro della terra*, Milano, Garzanti, 1975.
- FC* *Il franco cacciatore*, Milano, Garzanti, 1982.
- CK* *Il Conte di Kevenhüller*, Milano, Garzanti, 1986.
- RA* *Res amissa*, Milano, Garzanti, 1991.
- GC* *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano,
Mondadori « I Meridiani », 1998.

Philip Larkin

- TNS *The North Ship*, London, Fortune Press, 1945.
TLD *The Less Deceived*, Hessle, The Marvell Press, 1955.
TWW *The Whitsun Weddings*, London, Faber and Faber, 1964.
HW *High Windows*, London, Faber and Faber, 1974.
CP *Collected Poems*, ed. A. Thwaite, London, The Marvell Press and Faber and Faber, 1990.

Claude Esteban

- SD *La saison dévastée*, Paris, Denise Renard, 1968 [repris dans TTC].
TTC *Terres, travaux du cœur*, Paris, Flammarion, 1979.
ND *Le Nom et la demeure*, Paris, Flammarion, 1985.
EMV *Élégie de la mort violente*, Paris, Flammarion, 1989.
SJH *Sept jours d'hier*, Paris, Fourbis, 1993.
DL *Sur la dernière lande*, Paris, Fourbis, 1996.
MCPR *Morceaux de ciel, presque rien*, Paris, Gallimard, 2001.
TB *Trajet d'une blessure*, Tours, Farrago, 2006 [repris dans MD].
MD *La Mort à distance*, Paris, Gallimard, 2007.

Liste des abréviations des œuvres poétiques citées

Seamus Heaney

- DN *Death of a Naturalist*, London, Faber and Faber, 1999 [1966].
- DD *Door into the Dark*, London, Faber and Faber, 1969.
- WO *Wintering Out*, London, Faber and Faber, 1972.
- N *North*, London, Faber and Faber, 1975.
- FW *Field Work*, London, Faber and Faber, 1979.
- SI *Station Island*, London, Faber and Faber, 1984.
- HL *The Haw Lantern*, London, Faber and Faber, 1987.
- ST *Seeing Things*, London, Faber and Faber, 1991.
- SL *The Spirit Level*, London, Faber and Faber, 1996.
- DC *District and Circle*, London, Faber and Faber, 2006.

Mais vous savez, les souvenirs sont toujours variables... À la mémoire je préfère la nostalgie. Dans la mesure où elle n'est pas trop douloureuse ou bouleversante, dans la mesure où elle ne l'envahit pas trop, la nostalgie est, pour le créateur, un sentiment très enrichissant. Elle rend le présent plus... présent, plus fort, plus coloré, plus prenant, plus fascinant. Et pour qui doit exprimer – à travers la poésie, la littérature, la musique, la peinture et le cinéma aussi – un sentiment plus complexe, plus riche de l'interprétation de la vie, la nostalgie fait partie, je crois, d'une atmosphère dont on ne peut se passer. Elle est le témoignage que nous avons vécu d'autres choses, d'autres moments et peut-être aussi d'autres vies... La nostalgie est un sentiment qui rend le présent transparent : elle n'est pas seulement le reflet de quelque chose de passé, elle permet de vivre le passé avec le présent – ce qui forcément enrichit le présent. Je crois que le créateur qui s'exprime réellement à travers son art, vit toujours dans un équilibre instable entre la nostalgie et le pressentiment. Et c'est dans cet espace impalpable que se déroule cette opération magique, ce miracle qu'on appelle art...

F. Fellini, « La nostalgie avant tout », in « Fragments d'un discours amoureux » (propos recueillis par J.-P. Lavoigant), Studio Magazine, n. 10, janvier 1988, Paris, p. 59

Introduction

Terme ambigu, affection dans son double signifié d'état psychique et de sentiment tendre, selon les contextes, les milieux, les époques, la nostalgie n'a jamais été simple à définir, bien que la majorité des dictionnaires modernes d'usage courant lui accordent rarement plus de quelques lignes d'explication. Son histoire – mais il y a aussi une « préhistoire », une histoire qui précède la création du terme – bien que considérablement plus courte et récente que celle de la mélancolie, partage avec elle plusieurs traits communs ; et au trouble de la « bile noire », la nostalgie est liée par naissance, par une parenté génétique qui a parfois abouti à l'amenuisement de bornes trop contraignantes et à une superposition partielle des concepts. En tant que variété de la mélancolie, qui pour certains a à voir avec l'espace et pour d'autres avec le temps, le mot « nostalgie » est, dans l'évolution diachronique de l'éventail de ses signifiés, un indicateur important de la culture qui l'a employé (et qui l'emploie), il est le signe des changements perceptifs et épistémiques qui ont eu

lieu au cours des trois derniers siècles : il est le sêma d'un objet « pluriel ».

En raison de cela, le premier chapitre esquisse l'histoire du terme *nostalgia*, à partir de sa création dans le domaine médical à la fin du xvii^e siècle, par Johannes Hofer. Suivant la réception et la diffusion du néologisme parmi les spécialistes et les rédacteurs des grandes *nosologiae methodicae* et des dictionnaires des sciences de l'époque, dont le terme restera l'apanage exclusif pendant tout le xviii^e siècle, le chapitre montre, en particulier, de quelles façons et à quelles vitesses l'utilisation du mot *nostalgia* – et de ses variantes – se répand dans les langues (français, italien et anglais) des poètes qui seront l'objet d'étude dans la deuxième partie du livre (chapitres 3 à 6).

La publication de l'article « *Nostalgie* », par A. von Haller, dans le Supplément de l'Encyclopédie en 1777, sanctionne la diffusion du terme ainsi que de la maladie : de mal du pays, la *nostalgia* est devenue véritable pathologie, digne d'un titre officiel, garanti par le grécisme. En quelques années, les épidémies de *nostalgia* compteront parmi les problèmes les plus urgents que les médecins de l'armée de Napoléon devront affronter, comme le confirment les nombreuses thèses de doctorat de ces médecins de retour de la guerre. Il s'agit encore, dans la plupart des cas, d'une maladie spatiale, qui atteint les soldats éloignés de leur patrie, selon les caractéristiques définies (plutôt que détectées : la différence n'est pas oiseuse) cent ans auparavant par Johannes Hofer, le créateur du terme, chez les mercenaires suisses.

Mais la publication de l'article « *Nostalgie* » indique aussi une nouvelle direction dans l'histoire du terme et, par conséquent, du concept. Elle marque l'entrée du

terme, en tant que traduction ou francisation, dans une langue qui n'est pas médicale : c'est dans ces mêmes années, en fait, que le mot sort du vocabulaire scientifique et commence à se répandre dans les langues littéraires, redoublant toutes les implications liées aux concepts d'exil, de lointain, d'identité et de mémoire.

Le premier chapitre essaie donc de faire lumière sur les tournants cruciaux de ce passage entre la fin du XVIII^e siècle – où se situe aussi, entre autres, la contribution, concise mais capitale, de Kant (*Anthropologie um pragmatischer Hinsicht*, 1798) – et le XIX^e siècle, qui verra le sommet et le déclin de la nostalgie en tant que pathologie.

C'est à l'époque où les cas de nostalgie *stricto sensu*, c'est-à-dire de *Heimweh* (le *mal du pays* suisse, le mot que *nostalgia* devait substituer), décroissent, n'offrant aux médecins qu'« un intérêt rétrospectif et historique plutôt qu'un intérêt d'actualité » (Dechambre, 1874 : 362), que sa forme nouvelle, se rapprochant et se mélangeant au désir ardent que la langue allemande exprime par *Sehnsucht*, se propage au sein de la population d'une façon très démocratique, n'affectant plus seulement soldats, marins et quelque jeune fille en service loin de sa famille.

Nostalgie, mélancolie, ennui, spleen : les frontières, à la fin du XIX^e siècle, sont très ténues. Le nouveau terme fait désormais partie d'une constellation émotionnelle étendue, faite de nuances et de plus en plus souvent accompagnée de compléments qui voudraient la spécifier : nostalgie des pays inconnus, de l'infini, de l'éternel. Il s'agit de locutions qui esquissent une variété de désirs, paradoxalement, aussi vagues que précis. Mais alors, peut-on véritablement parler de « nostalgie » dans les cas où la patrie n'a plus de frontières définies ni de toponymie, où l'espace familial oscille entre un temps

chéri qui s'affirme par soustraction, et un état de l'âme qui se languit d'une condition (celle, aussi « vague et précise » à la fois, du « chez soi ») dont la mémoire lui échappe et la hante à la fois ? Voilà une des questions cruciales auxquelles les deux premiers chapitres essaieront de répondre.

Il y a donc un premier niveau linguistique qu'il faut considérer afin de tracer une histoire de la nostalgie car on sait très bien qu'il n'existe pas de véritable synonymie dans le langage, sauf peut-être dans la langue étroitement scientifique. Et là aussi, elle n'existe que d'une façon purement théorique, dans une perspective anhistorique et abstraite, ou, si on veut, elle n'existe qu'en puissance, avant l'acte linguistique, avant l'usage.

Les prétendus synonymes de *nostalgia*, proposés au fil des ans – et, souvent, vite rejetés –, en sont un très bon exemple : *pothopatridalgia*, *apodalgia*, *nostomania*. Tous créés pour indiquer la même affection, chacun met l'accent sur un aspect différent de la maladie, comme nous le verrons, témoignant une fois de plus de la richesse de cette affection.

Dans le deuxième chapitre, l'analyse se concentre sur l'évolution du concept de nostalgie et sur le passage du domaine médical au domaine des sentiments au cours du XIX^e siècle et du XX^e siècle. En s'appuyant sur un éventail d'études critiques très variées qui vont de l'histoire de la photographie d'amateur à l'histoire culturelle et de la mémoire culturelle, en passant par l'histoire de l'art classique et contemporain et l'histoire du cinéma et de la critique littéraire, le chapitre essaie, par le croisement de ces multiples perspectives, d'esquisser de façon articulée les nombreux aspects d'un phénomène très complexe : celui de la nostalgie dans la « modernité » et dans la « postmodernité ». Ce qui veut aussi dire rendre compte, d'un point de vue presque socioculturel, d'une part, de

l'énorme succès de ce sentiment (ou de cette structure de sentiment) – étant peut-être le sentiment le plus exploité dans le domaine du marketing¹ –, et d'autre part, de l'horizon négatif auquel le terme « nostalgie » est généralement associé.

La première partie du chapitre 2 est consacrée aux mutations que des concepts clés, tels que celui de « subjectivité » et celui de « temps », ont subies dans la même époque. La partie centrale, tout en gardant toujours à l'esprit les invariants ou les aspects de continuité avec le passé, essaie de montrer les nouveautés spécifiques de la nostalgie dans la période considérée. Bien qu'il s'agisse d'une incursion dans un terrain qui ne coïncide pas avec celui de la littérature, cette partie se révèle nécessaire pour comprendre l'intérêt croissant pour la nostalgie en tant qu'objet d'étude (dont les nombreuses publications récentes en témoignent largement) et, surtout, pour expliquer la naissance – dans les domaines des études littéraires et de mémoire culturelle – de la notion de « nostalgie critique » ou « nostalgie réflexive », qui nous introduit à l'étude de

¹ Il suffit de penser à la quantité de campagnes publicitaires, concernant surtout des produits alimentaires, qui sont fondées sur les associations que des termes tels qu'authentique », « original », « de jadis », etc. produisent chez le consommateur. Le même discours vaut évidemment pour le langage visuel du packaging : qu'on pense par exemple, pour la France, au dessin d'une nappe aux carrés rouges ou bleus qui caractérise les confectons de tous les produits de la marque *Bonne Maman*, dont le nom aussi joue sur le sentiment nostalgique. Il est fort possible que le lien avec la nostalgie soit un élément inhérent à la publicité moderne si déjà en 1972 John Berger pouvait affirmer : « [p]ublicity is, in essence, nostalgic. It has to sell the past to the future » (2008 : 139).

l'œuvre des poètes présentés. C'est précisément dans le cadre d'une redéfinition critique de la nature et du rôle de la nostalgie, que cette étude se situe.

Une attention particulière est consacrée, dans la partie finale du chapitre, au rapport entre nostalgie et psychanalyse. Elle est motivée par deux raisons principales. Avant tout par le synchronisme presque parfait entre l'évolution du concept de « nostalgie » et l'évolution du concept d'« inconscient », du moins si l'on suit la chronologie esquissée par L. L. Whyte (1960 : 63) : « [...] the idea of unconscious mental processes was, in many of its aspects, conceivable around 1700, topical around 1800, and became effective around 1900 [...] ». Les rythmes, les étapes, les passages, sont ceux de la nostalgie. La coïncidence révèle, ici, sa nature de *non-coïncidence*, ce qui nous mène à la deuxième raison. La substitution du terme *Heimweh* par *nostalgia* à la fin du XVII^e siècle (« around 1700 »), après une période de diffusion – d'abord dans le domaine médical, puis dans les langues courantes au cours du XIX^e siècle – disparaît des dictionnaires médicaux.

Dans l'œuvre de Freud (« around 1900 »), le mot « *Nostalgie* » n'apparaît jamais. La pathologie n'est même pas enregistrée parmi les névroses. Cependant, comme je le montrerai, il y a beaucoup de nostalgie en tant que *Sehnsucht* : mais cette fois le désir ardent est moins celui de *l'inconnu* (où « de » indique l'objet) que de *l'inconscient* (où « de » indique le sujet). La nostalgie, pourrait-on dire, est devenue « effective » : elle n'est plus un effet possible dans une certaine condition, elle est le fait accompli de toute condition, qu'elle soit plus ou moins névrosée. En ce sens, les épidémies que les généraux de Napoléon craignaient au début du XIX^e siècle ont atteint, un siècle plus tard, le stade de la pandémie.

La deuxième partie du volume est vouée à l'analyse des quatre poètes, présentés selon un ordre chronologique de naissance et de publication : Giorgio Caproni, Philip Larkin, Claude Esteban et Seamus Heaney. À l'exception de Caproni, qui en 1945 avait déjà publié quatre recueils² – mais l'étude se focalisera sur son œuvre à partir de *Il passaggio d'Enea* (1956) pour des raisons que j'expliciterai – leur production poétique et critique se concentre dans la deuxième moitié du XX^e siècle, dépassant parfois, comme c'est le cas d'Esteban et de Heaney, la frontière du siècle.

Le choix des poètes et de la période examinés a été dicté par diverses considérations. D'une part, si l'on peut enregistrer, à partir des années 1970³ et surtout au fil des trente dernières années, un intérêt croissant pour la nostalgie dans le cadre des études culturelles et littéraires, cet intérêt a été orienté le plus souvent vers la littérature qui précède la Deuxième Guerre Mondiale. Ce qui n'est pas étonnant, étant données les implications, d'ordre culturel et politique, liées au terme « nostalgie » et en particulier à l'adjectif « nostalgique » dans l'après-guerre, comme les dictionnaires ne manquent pas, encore aujourd'hui, de le relever. D'ailleurs, c'est souvent dans le sens péjoratif de « réactionnaire politique » que le terme, quand il apparaît dans l'analyse critique des poètes (le cas de Larkin est emblématique), est utilisé. Ce volume essaie,

² Notamment *Come un'allegoria* (1936), *Ballo a Fontanigorda* (1938), *Finzioni* (1941) et *Cronistoria* (1943).

³ Mais la saison du nouvel intérêt pour la nostalgie avait sans doute été inaugurée, dans la décennie précédente, par les deux brefs essais « La leçon de la nostalgie » (1962) et « Le concept de nostalgie » (1966) de J. Starobinski.

sans prétendre aucun primat, de suggérer une interprétation différente de la nostalgie, mais aussi de proposer une utilisation différente (et systématique) du concept en tant qu'instrument critique, où des notions clés comme « chez soi », « identité », « mémoire » se rencontrent.

D'autre part, le choix des quatre poètes, assez hétérogènes du point de vue esthétique, biographique et de contexte culturel, répond au souci d'offrir au lecteur un corpus qui donne la possibilité de faire émerger à la fois certaines des questions poétiques cruciales de l'époque et la diversité des réponses à ces questions. Questions de langue et langage, comme la double nature de l'Irlandais Seamus Heaney qui, « dans les syllabes de [sa] propre maison [...] voi[t] une métaphore de la culture déchirée de l'Ulster » (Heaney, 1984 : 35) ; et comme le bilinguisme de Claude Esteban, cette « dualité des idiomes, français et espagnol, qui se combattaient en [lui], qui se partageaient [sa] présence au monde, et jusqu'à [sa] façon de le nommer » (Esteban, 2004 : 17). Et aussi questions du rôle et du pouvoir de la parole poétique entre lien et séparation, selon une tension et une ambivalence qui sont les marques caractéristiques de la nostalgie, où les ombres d'un « autre lieu » ou d'un « autre temps » apparaissent pour disparaître à nouveau : « Non ho, nel sillabario / della mente, poteri / per dargli anima » (Caproni, « Parata », *CK, GC* 687). Questions, enfin, de *représentation* dans l'acception première du mot, de rendre présent ce qui est absent, ce que le temps a caché, détruit ou effacé, mais aussi dans la conscience des leurres et des séductions de toute distance, du maquillage que la mémoire vient poser sur les visages en les estompant : « [...] in the end, surely, we cry / Not only at exclusion, but because / It leaves us free to cry.

We know *what was* / Won't call on us to justify / Our grief » (Larkin, « Lines on a Young Lady's Photograph Album », *TLD*, CP 72).

Ainsi, le volume s'esquisse comme une investigation qui, pivotant sur des axes épistémiques sous-tendant la culture européenne, tels que le rapport entre vérité et langage poétique, mémoire, perception du temps et identité, essaie d'offrir un système interprétatif qui rend compte de plusieurs « manifestations littéraires » assez récentes et diversifiées, montrant de quelle façon les « déclinaisons » évoquées peuvent être ramenées au concept de nostalgie.

Déclinaisons, justement, car l'histoire témoigne de la variabilité sémantique d'un terme qui, de même que « mélancolie », engage le domaine des sentiments, c'est-à-dire de la réponse personnelle au monde extérieur, de cette cloison entre « dedans » et « dehors » qui vibre en accord et selon les forces des deux espaces.

Sentiment ancien (certainement beaucoup plus ancien que le terme que nous utilisons pour l'indiquer), vague et multiple, la « nostalgie » se place au carrefour des concepts parmi les plus remis en question au cours du dernier siècle, le siècle bref, le siècle – et est-ce là un hasard ? – du temps accéléré.

Une nostalgie plurielle : brève histoire du terme

Noσtalγía, en alphabet latin *nostalgia*, est un terme aujourd'hui presque « universel », universellement compréhensible – ou au moins reconnaissable –, signe pandémique, pourrait-on dire, qui s'est répandu dans la plupart des langues européennes après modification éventuelle de quelques sons ou lettres suivant les règles phonétiques et/ou orthographiques locales : l'italien, l'anglais, l'espagnol et le portugais *nostalgia* (où, bien évidemment, l'identité est seulement d'écriture), le français « nostalgie », le russe *ностальѳия* aussi (« nostalgija »), dérivent tous du même mot créé en 1688 par le jeune étudiant en médecine Johannes Hofer¹. Le mot existe officiellement en allemand aussi,

¹ En russe, comme d'ailleurs dans la plupart d'autres langues, ils existent des termes précédents et dont l'usage est plus répandu : « тоска (mélancolie) по родине (du pays, de la patrie) » ou bien « тоска по дому (de la famille, de la maison) », et le verbe « скучать по родине » (avoir le mal du pays) ou « скучать по дому » (avoir nostalgie de la famille, de la maison). Pour d'autres exemples relatifs à la question terminologique dans les langues de l'Europe de l'Est, je renvoie à Boym (2001 : 12-13). La langue

dans la graphie *Nostalgie*, mais l'éventail des signifiés (des sentiments) auxquels il renvoie est plus souvent rendu par les termes *Heimweh* ou bien *Sehnsucht*, selon les cas et la période de référence.

Il s'agit là d'une déviation curieuse si on pense que son créateur avait proposé le néologisme précisément en substitution, dans le domaine médical, du mot « que les Suisses dans leur dialecte donnèrent à cette maladie, pensant à la douleur causée par la douceur perdue de la patrie, *das Heimweh* » (« quod equidem Helvetii vernacula lingua affectui dudum imposuerunt, ex dolore amissae dulcedinis Patriae desumptum, dum appellarunt *das Heim-weh* » ; Hofer, 1688 : § II). En présentant sa brève *Dissertatio medica de Nostalgia, oder Heimwehe*², le but de Johannes Hofer (ou Johannes Hoferus, selon la latinisation du nom typique de l'époque) était de suggérer un nouveau terme *scientifique*, un « peculiari nomine in Medicina » (*ibidem*), donc univoque, universellement reconnaissable, qui ratifiât l'entrée dans la classification des maladies d'une nouvelle pathologie qui avait été jusqu'alors ignorée par les médecins académiques, et, précisément pour cette raison, n'avait été jusqu'alors identifiée que par des mots locaux, vulgaires – *Heimweh* ou, pour les Suisses expatriés en France, *maladie du pays* – bien loin de toute dénomination officielle ou académique : « J'ai donc jugé que cette maladie méritait d'être expliqué et décrite, surtout étant donné qu'aucun médecin ne l'avait encore

portugaise compte aussi sa propre, particulière, *saudade* ; l'anglais a sa *homesickness*, l'espagnol son *añoranza*. Voir aussi, à ce sujet, les premières pages du roman *L'ignorance* de Kundera (2000 : 11).

² Il s'agit en fait d'un essai préliminaire à la véritable thèse doctorale, qui était, elle, vouée à l'analyse d'une pathologie utérine.

fait » (« Morbum hinc judicavi, qui quò minùs à Medicorum ullo hucusque explicatus est, eò magis describi & exponi mereretur » ; § I), explique Johannes Hofer dans le premier chapitre. Et il insiste quelques lignes plus loin : « [...] à ma connaissance, aucun médecin ne l'a encore observée avec attention ou décrite de façon convenable, c'est pourquoi, étant le premier qui en parle amplement, j'ai cru nécessaire de lui donner un nom » (« à nullo, quantum quidem ego novi, Medico hactenus vel probè observatus, vel studiosè expositus fit ; adeò ut de eodem primus ego prolixiùs dicturus, primus simul nomen indere necesse habuerim » ; *ibidem*).

L'étude de Hofer porte donc sur une nouveauté absolue (« nova materia » ; § I) et un sujet obscur (« quantum quidem ego in rei obscuritate percipere possum » ; § III) qui méritent un nouveau mot forgé pour l'occasion : « *nostalgia* » est ce qui est proposé déjà dans le titre, mais d'autres options sont données dans le texte : « Si quelqu'un préfère *nostomania* ou *philopatridomania*, pour signifier l'âme perturbée par l'impossibilité de retourner pour une raison quelconque dans son propre pays, je l'accepterai » (« Si cui verò magis arrideat *Νοστομανία* aut *Φιλοπατριδομανία* appellatio, perturbatum animum ob impeditum in Patriam à qualicunque causa reditum denotans, per me omninò licebit » ; § II). Une de ces deux options, *nostomania* résiste encore pour désigner une forme aggravée de la nostalgie, un état morbide d'attachement au pays natal, que ce soit en français, en italien, en anglais, en portugais ou en espagnol³. En fait, le terme paraît conserver

³ Cf. OED, vol. X : « *Pathol.* A kind of madness, an aggravated form of nostalgia » ; *Vocabolario della lingua italiana Treccani*, (1986) :

l'univocité pathologique, la précision scientifique (mais, curieusement, presque uniquement dans les dictionnaires non médicaux)⁴, que Hofer souhaitait pour le mot « nostalgie ». L'autre version, en revanche, *philopatridomania*, n'a pas eu plus d'avenir qu'un autre néologisme proposé, quelques années plus tard, par Theodor Zwinger, l'un des maîtres de Hofer à l'Université de Bâle à qui l'élève avait dédié sa thèse. En 1710, le professeur inclura la thèse de 1688 dans une sélection de thèses éditée par ses soins, en signalant les révisions effectuées sur le texte original. Elle portera le nouveau titre *Dissertatio medica de pothopatridalgia. Vom Heim-wehe*, le néologisme de Hofer étant remplacé par cette nouvelle construction où « l'accent n'est plus mis sur l'objet du retour, mais sur l'attachement à la terre, à la patrie » (Bolzinger, 2007 : 39), et, pourrait-on ajouter, à une terre très particulière qui n'est pas tout simplement celle de l'enfance. Elle coïncide avec celle des ancêtres, ses frontières sont marquées par le début de la vie du « nostalgique » autant que par la fin de celle de ses aînés dans une cyclicité toute locale. La patrie est la terre de la vie parce qu'elle est la terre de ses propres morts.

« Nel linguaggio medico, forma morbosa di nostalgia, per cui il soggetto prova un intenso bisogno di ritornare nei luoghi della propria infanzia, che gli procura un senso di penoso disagio e lo rende incapace di adattamento in un ambiente non abituale » ; *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* (Pierre Larousse) : « *Pathol.* Sorte de marasme causé par le désir de revoir son pays, et poussé jusqu'à la folie. » ; *Le Grand Robert* : « *Pathol.* Besoin impulsif de retourner dans le lieu où l'on a passé son enfance ».

⁴ Cependant le terme est enregistré aussi dans le *PDR (Physician's Desk Reference) Medical Dictionary*, Medical Economics, Montvale, New Jersey, 1995, p. 1221 : « Nostomania : An obsessive or abnormal interest in nostalgia, especially as an extreme manifestation of homesickness ».

Le mot *nostalgia* ne s'imposera effectivement que dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et, davantage, au cours du siècle suivant, surtout grâce à l'œuvre d'un troisième médecin : le baron Albrecht von Haller (1708-1777), qui en 1745 éditera l'anthologie *Disputationes ad morborum historiam et curationem facientes*. Parmi les anciennes thèses choisies par Haller figurera encore celle de Hofer, dans sa version originale à deux petits changements près. Tout d'abord le titre sera encore une fois modifié (bien que rapproché de celui donné par Hofer), en créant un synonyme de plus pour le terme, un nouveau néologisme en langue allemande : *De nostalgia, vulgo Heimwehe oder Heimsehnsucht*. En second lieu, la date de la soutenance de thèse (ou date de publication) est anticipée de dix ans par méprise, donc 1678, ce qui amènera à des malentendus sur les origines du terme, attribuant au professeur Johann Jacob Harder, président à la soutenance de Hofer, la primauté chronologique de la création, comme en aurait témoigné cet essai dont on le croyait l'auteur. Dix ans plus tard, selon cette version, le jeune Hofer aurait repris ce sujet pour sa thèse. Les rédacteurs du *Dictionnaire des sciences médicales* publié par Panckoucke en 1819, par exemple, indiquent comme premier repère bibliographique la dissertation supposément rédigée en 1678 par « Harderus ».

Comme le montre Bolzinger (2007 : 21-36), auquel je renvoie pour une analyse approfondie de la thèse du jeune médecin, le contexte dans lequel Hofer s'était formé, était encore profondément marqué par la leçon de Luther, Calvin et Paracelse et par les applications médicales de la philosophie naturelle (*idem* : 24).

Âme et corps sont impliqués tant dans la maladie que dans le traitement : la maladie est « symptôme d'une imagination troublée », et il faudra rechercher ses

causes physiologiques dans le mouvement des esprits qui « suivent presque un parcours unique le long des canaux blancs des corps rayés du cerveau et des petits canaux du centre ovale » (« Nostalgia [...] est symptoma imaginationis laesae, a spiritibus animalibus unicas fere vias motu suo per albos striatorum cerebri corporum tractus, centrique ovalis tubolos repetentibus » ; Hofer, 1688 : § III). Le résultat d'une telle circulation exclusive ne pourra être qu'une idée fixe, « l'idée exclusive et persistante du retour à la patrie » (« hincque unicum potissimum eamque perpetuam repetendae patriae ideam in anima excitantibus » ; *ibidem*). De toutes les voies possibles qui traversent, invisibles (« per nerborum invisibilis », § X), le cerveau et le corps du patient, la seule empruntée est celle qui amène au sol natal, à ses « phantasmata ».

Parmi les causes externes qui peuvent déclencher la nostalgie, le jeune médecin compte, à côté des maladies prédisposantes, le changement d'air (« aeris [...] varietas »), les « coutumes étrangères » (« peregrini mores ») et l'« alimentation très différente » (« diversissima victus ratio ») : des éléments tous responsables d'une altération de « la disposition du sang et des esprits » (« dispositionem sanguinis & spirituum perventendam contribuit » ; § VIII). Pareillement, les remèdes possibles oscillent entre dimension corporelle et réponse affective : « purgans [...], vomitorium [...], sectio [...], volatilibus » (§ XII) sont les recours suggérés selon la gravité de la situation. Dans le cas où l'« imaginatio laesa » persiste, le seul traitement possible, bien que dangereux étant donné les conditions précaires du patient, sera l'immédiat retour à la patrie (« quantumcunque imbecillis & debilis in patriam confestim mittatur » ; § XII).

Moins d'un siècle après, Boissier de Sauvages, en accueillant dans sa *Nosologie méthodique* la nostalgie parmi les « *Vesaniae* » (« Folies, ou Maladies qui troublent la raison ») de l'ordre des « *morositates* » (« Bizarreries »)⁵, ne reconnaîtra aucun remède efficace qui ne relève de la thérapie morale : si les effets peuvent être mortellement physiques, les causes se situent ailleurs. Ainsi, même si la maladie peut parfois laisser des traces visibles sur les cadavres⁶, aucun canal du cerveau ni esprit vital n'est mentionné par Boissier de Sauvages. Il s'agit d'un « chagrin » qui naît du désir de retourner à la patrie et pour lequel « les secours moraux sont les seuls qui puissent y remédier » (Boissier de Sauvages, 1772 : 239). La chirurgie et la pharmacie sont impuissantes, les évacuations ne feront qu'aggraver l'état du malade qui, si pour une raison quelconque ne pouvait quitter l'hôpital pour rentrer chez lui, serait voué à une mort certaine (*idem* : 240).

Le baron Albrecht von Haller aussi, déjà mentionné, dans son article « Nostalgie » dans le *Supplément*⁷ à

⁵ Cf. Boissier de Sauvages (1772 : 191) : « Ce qu'on appelle *bizarrerie* n'est autre chose qu'une dépravation de la volonté ou de la *volonté*. Un *bizarre*, un *capricieux*, un *volontaire*, (*morosus*) est un homme qui désire comme un bien réel ce qui ne l'est point, ou qui évite comme un mal ce qui lui est réellement avantageux. On appelle *bien* ce qui améliore notre état & nous rend plus parfaits, & *mal* ce qui produit un effet contraire ». La *mélancolie* fait, par contre, partie de la catégorie des « *Deliria* » (*Délires*).

⁶ Cf. Boissier de Sauvages (1772 : 239) : « On a plusieurs fois trouvé dans les cadavres de ceux qui sont morts de cette maladie à l'hôpital de Montpellier une ou deux taches livides ».

⁷ L'article, moins détaillé et plus voué à la vulgarisation selon la nature de l'ouvrage qui l'accueille, marque la première entrée du terme dans une langue non strictement médicale, tout en gardant le

l'*Encyclopédie*, qui date de 1777 et dont l'importance pour la diffusion du terme est capitale, se concentrera sur la description des caractères moraux, plutôt que biologiques. L'hypothèse d'un rôle crucial de la densité de l'air sur l'apparition de la maladie – une théorie soutenue, davantage pour des raisons patriotiques que médicales, par le docteur suisse Johann Jakob Scheuchzer en 1706⁸ – est fermement rejetée : « L'air n'y entrant pour rien, il s'agit de découvrir la cause qui affecte si supérieurement de certains peuples, & les Suisses plus remarquablement que les autres nations » (Haller, 1777 : 60).

L'axe interprétatif s'oriente ainsi vers une dimension politique (« J'ai cru entrevoir une partie de cette cause dans la constitution politique de la Suisse ») avec des nuances d'ordre social : ce ne sera plus l'éloignement d'un *lieu*, de ses paysages, de sa pression atmosphérique et de son air léger, qui déterminera l'apparition du mal, mais la distance d'un *milieu*, de ses liens affectifs, la distance du familier *stricto sensu*. Ou, plus précisément, il s'agit encore du manque d'un paysage et d'une atmosphère, mais le paysage est maintenant celui des visages familiers ; l'atmosphère, celle d'une ambiance sociale :

Un Suisse est donc accoutumé dès sa jeunesse à vivre avec des gens connus, avec sa famille, avec d'autres familles généralement alliées avec la sienne : il est accoutumé à ne voir que des frères, des cousins, des amis alliés par le sang & par la familiarité qui naît avec eux. (*ibidem*)

cadre de référence « médicale » et « nosologique » : « Nostalgie, *maladie du pays*, (*Méd. Nosol.*) ». L'on remarquera que le mot « *nostalgia* » a été francisé en « *nostalgie* ».

⁸ Cf. Starobinski (1962).

D'ailleurs, un glissement dans la même direction vers l'univers du familier dans son sens affectif, avait été annoncé, peut-être de façon partiellement involontaire, par le texte de Boissier de Sauvages, où il rapportait le cas du fils d'un mendiant dont l'horizon domestique était incarné par les visages des parents, plutôt que par les rues où il survivait avec eux : la maladie l'avait saisi à la mort de ses parents, à la disparition de son panorama affectif. Là où la terre natale est physiquement absente depuis toujours – « [il] n'avoit d'autre patrie que les rues & les grands chemins [...] » (Boissier de Sauvages, 1772 : 239) –, la nostalgie marquera forcément la distance d'une autre essence.

S'il est vrai que Hofer, dans son étude inaugurale, renvoyait déjà au domaine des affects, il est également vrai que ce domaine, chez Hofer, avait une forte connotation géographique, voire biotopique : l'auteur, tout en introduisant des réserves, soupçonnait le lait, l'alimentation et l'air étrangers être les causes les plus probables de l'affection ou, au moins, les seules que, dans un aveu d'ignorance, il pouvait mentionner.

Il faudra attendre les descriptions données par Pinel et Boisseau en 1821 dans l'*Encyclopédie méthodique* pour voir s'effacer toute relation biologique entre l'homme et le milieu, telle celle des plantes exotiques transplantées dans un climat non favorable et dans un terrain dépourvu des éléments qui auparavant en garantissaient la croissance exubérante. Boisseau écrit :

On a cherché la cause de la nostalgie dans le changement d'air ou d'alimens que ne peut éviter le jeune soldat élevé aux foyers paternels. Mais le changement d'air a lieu pour tous ; celui de régime alimentaire devrait agir principalement sur les habitants aisés des villes, subitement transportés d'une table abondamment servie, au chétif ordinaire des casernes. (Boisseau, 1821 : 663)

D'après Pinel, cette impulsion, qui relie « les animaux jusqu'à l'homme sauvage, et depuis l'homme sauvage jusqu'à l'homme civilisé » (Pinel, 1821 : 661), n'a pas un caractère totalement mécaniste : « Il seroit absurde de le regarder comme un mouvement seulement machinal, comme un besoin purement physique » (*ibidem*). Elle concerne plutôt le domaine des sentiments, des « regrets » : « [s]éparé de tout ce qu'il aime, tous les liens qui l'attachoient à la vie sont rompus » (*idem* : 662 ; c'est moi qui souligne). Ce ne sont plus seulement les Suisses et quelques autres peuples prédestinés (les Groenlandais furent les premiers à partager ce douloureux désir), habitués à des climats et paysages particuliers, qui en sont saisis. La nostalgie est, selon Pinel, un mal tout à fait démocratique :

Cette maladie est répandue de manière presque générale sur toute la surface du globe ; elle règne indifféremment dans toutes les saisons, dans tous les pays, attaque tous les tempéraments & tous les âges. (*ibidem*)

Les bornes de la vulnérabilité à ce sentiment ainsi ouvertes, le territoire de la nostalgie décrit par le médecin français prend les traits d'une psyché « proto-freudienne » : les causes du mal sont infinies et pas nécessairement liées à la géographie. Il faudra plutôt compter « des pertes considérables, des projets de fortune culbutés, une ambition trompée, une jalousie inquiète, un amour malheureux, l'éloignement du centre de ses affaires, l'incertitude sur son sort à venir » (*ibidem*).

D'ailleurs, une vingtaine d'ans auparavant, Kant, tout en acceptant l'exclusivité suisse de la maladie, en avait déjà mis en discussion le caractère spatial, changeant ainsi implicitement tant la quantité que la qualité de son apparition dans la population, en

élargissant la cible et la blessure à la fois, en rendant la maladie, *de facto*, guérissable et inguérissable :

Le *mal du pays* [*Heimweh*] qui saisit les Suisses (et aussi, comme je le tiens de la bouche d'un général qui en avait fait l'expérience, des Westphaliens et des Poméraniens de certaines régions) quand ils sont transplantés dans d'autres pays résulte, lorsque leur reviennent les images de l'insouciance et des bonnes relations de voisinage qu'ils connurent dans leur jeunesse, d'une nostalgie pour les lieux où ils avaient éprouvé les joies très simples de la vie, - alors même qu'ensuite, visitant plus tard ces mêmes lieux, ils voient leur attente vivement déçue et se trouvent ainsi guéris ; certes, ils sont convaincus que là-bas tout a profondément changé, mais tout vient en fait de ce qu'ils n'ont pu y ramener leur jeunesse [...]. (Kant, 1993 [1798] : 119-120)

La nostalgie n'est plus le *Heimweh*, ou bien le *Heim* n'est plus la patrie, ou peut-être la patrie ne peut plus être définie en termes de longitude et latitude : le lieu des racines est, maintenant, un temps et le retour le long de l'axe chronologique devient impossible, la distance ne peut plus être comblée. Comme le suggère le titre choisi par Prete (1992 : 66) pour le passage de l'*Anthropologie im pragmatischer Hinsicht* qu'il inclut dans son étude, les lamentations du nostalgique ont acquis une nouvelle intonation, celle de l'*irréversibilité*, sur quoi portera l'interprétation de Jankélévitch. Ce que celui qui souffre de nostalgie convoite (et ne peut plus retrouver) est l'âge de la jeunesse. Le déplacement dans le paysage tridimensionnel de l'espace ne serait alors que l'élément déclencheur d'un déplacement plus profond, qui non seulement impliquerait mais trouverait aussi sa source première dans la dimension temporelle. La distance spatiale, telle qu'elle est envisagée par Kant, prend en d'autres termes la valeur d'une symbolisation de la

distance temporelle, elle en devient une manifestation sensible, une représentation figurée, un outil au service de la prise de conscience de ce qui est irrévocablement loin.

Ainsi, bien que l'usage du mot soit déjà bien ancré dans le domaine médical et bien qu'il commence à pénétrer dans la langue commune, on ne s'étonne pas devant la tentative d'Alexandre Mutel de substituer, en 1849, le terme par un autre néologisme de son invention ; un autre synonyme qui, comme la *pothopatridalgia* de Zwinger, restera sans avenir et qui, encore comme l'autre, n'est pas tout à fait un synonyme, posant l'accent sur un aspect différent et nouveau de l'affection et se révélant un indicateur utile de la richesse et variété de cette *algia* (Prete, 1992 : 15). « Nostalgie », selon Mutel, ne rendrait en fait pas compte de la vraie raison du mal, lequel se profile plutôt comme « douleur de la distance », du lointain : il faudrait donc parler plus proprement de *apodalgia*. Mais, comme on l'a vu, les classifications scientifiques avaient déjà incorporé le mot et, en outre, un autre terme était déjà prêt à prendre sa place, ce mot qui, pendant les derniers cent cinquante ans, avait suivi *nostalgia* comme une ombre, depuis sa première apparition dans la thèse de Hofer, l'autre néologisme que le doctorant suisse avait forgé : *nostomania*.

Le dictionnaire de Bégin, par exemple, datant de 1823, fait une distinction très significative entre les termes « nostalgie » et « nostomanie ». Le premier y est décrit comme : « *Sentiment* pénible causé par l'éloignement du pays où l'on est né, par l'absence des parens ou des amis, par celle des premières habitudes de la vie » (Bégin *et al.*, 1823 : 423 ; c'est moi souligne). Le terme « nostomanie », par contre – fort de son renvoi à la dimension « maniaque » du phénomène,

comme pour en réaffirmer l'existence non seulement comme sentiment mais surtout en tant que pathologie – est défini comme une « mélancolie causée par le désir de revoir son pays et ses parens » (*ibidem*). Le cas de Bégin, avec son dédoublement terminologique (les deux termes n'étant donc plus synonymes), peut être vu comme une instantanée de la métamorphose qualitative que la nostalgie est en train de subir : de maladie, elle passe à être sentiment.

En 1850 le dictionnaire de médecine dirigé par le Dr. Fabre enregistrera, apparemment sans les partager, les doutes d'une partie du monde médical concernant la nature pathologique de l'affection et la dissociation qui en suit entre cause et remède :

[...] quelques praticiens, dans ces derniers temps, ont cependant prétendu que l'état qu'elle exprimait n'était pas une maladie qu'on pût décrire, mais seulement une cause d'affection dont le traitement peut même être indépendant de la circonstance qui leur a donné naissance.
(Fabre, 1850 : 756)

La « dépathologisation » de la nostalgie devait d'ailleurs avoir désormais atteint un stade avancé, si, déjà en 1833, la cinquième édition du dictionnaire médical de Nysten, contrairement à l'édition précédente de 1824, peut affirmer : « La nostalgie n'est point une maladie, mais une cause prochaine de maladie » (Nysten, 1833 : 644)⁹. Cependant, la dépathologisation de l'affection n'étant pas une garantie de son

⁹ Il est intéressant de noter aussi que, dans cette édition, la « nostomanie » est retourné à sa position de « synonyme » de « nostalgie », tandis qu'encore dans l'édition précédente l'auteur les distinguait par l'intensité du désir qui, dans les cas de nostomanie, était « porté jusqu'au délire » (Nysten, 1824 : 534).

inoffensivité, à partir de la neuvième édition l'auteur précise que cette « cause prochaine et très puissante de maladie [...] peut même conduire à la mort » (Nysten, 1845 : 577)¹⁰.

Ce sont aussi les mêmes années où le psychiatre allemand Wilhelm Griesinger publie à Stuttgart son traité *Die Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten* (1845) qui sera traduit en français en 1865 et en anglais en 1867 (cf. Austin, 2007 : 53 *sqq.*). Selon sa classification, la nostalgie, tout en restant une variété de mélancolie, ne serait pas toujours une forme de folie : « En elle-même, la nostalgie est une disposition triste de l'esprit, motivée extérieurement [...] » (Griesinger, 1865 [1845] : 290).

En même temps, la vulgarisation du terme au-delà des frontières suisses et françaises était en pleine expansion. En 1764 Algarotti avait déjà enregistré l'article « *nostalgia* » dans son dictionnaire, en suivant les caractéristiques profilées par les *nosologiae* qui avaient traversé les Alpes : en Italie, la nostalgie est un mal qui saisit les Suisses et les Groenlandais¹¹. Cent ans après, en 1863, le mot apparaît dans le *Vocabolario degli Accademici della Crusca* et il a sans doute déjà pénétré dans l'usage commun s'il est utilisé, comme l'a remarqué Prete (1992 : 16-17), par Mazzini dans son exil.

Si le repérage des premières occurrences du terme est assez facile, il est beaucoup plus difficile de faire une distinction, en dehors des textes strictement médicaux,

¹⁰ La précision est absente jusqu'à la septième édition (1839). Je n'ai pas eu la possibilité de consulter la huitième édition de 1841.

¹¹ L'apparition du terme dans le dictionnaire d'Algarotti est attestée comme première occurrence dans la langue italienne par le dictionnaire étymologique de Cortelazzo, Zolli (1999).

entre l'usage du mot dans son acception scientifique et l'usage « littéraire », entre le sens pathologique renvoyant à une patrie essentiellement géographique et le sens plus vaste et flou qui évoque un « chez soi » récalcitrant à toute circonscription purement spatiale. La frontière est très ténue, en raison de l'arbitraire de toute interprétation d'une « terre » en tant qu'objet réel ou en tant que symbole, c'est-à-dire en tant que manifestation extérieure d'un désir autre (conformément, par exemple, à la lecture de Kant).

Starobinski remarque que l'ambiguïté de cette douleur était présente dès les premières tentatives de définition, le mot désignant « une affection curieusement mixte : à la fois psychologique et somatique » (1962 : 6). Néanmoins son imprécision augmente au cours du XIX^e siècle, suite à son entrée dans la langue littéraire : inclus en 1835 dans le *Dictionnaire de l'Académie*, « [s]on succès – note Starobinski (1966 : 96) – l'a dépouillé de toute signification technique ; il est devenu un terme littéraire (donc vague) ».

En Italie il faudra attendre la fin du XIX^e siècle pour que le mot sorte des milieux médicaux¹² et l'attribution d'une primauté à l'intérieur des frontières italiennes s'avère controversée. Même l'usage qu'en fait Leopardi dans une lettre à Francesco Puccinotti datant du 17 octobre 1825, où la nostalgie serait, d'après Prete, « allineata, senza alcuna connotazione distintiva, tra le

¹² Voir Cortelazzo, Zolli (1999) : « Ma come e quando la parola passò all'uso generale ? Anche qui la prima idea che ci si affaccia alla mente è che la divulgazione sia dovuta al romanticismo. Ma non è vero. Bisogna arrivare agli ultimi decenni dell'Ottocento per vedere la parola uscire dagli ambienti medici ».

forme del sentire » (1992 : 16), semble en effet encore difficile à encadrer, en parfait accord avec l'ambiguïté croissante qui entourait le terme à l'époque :

Quanto a me, non sono talmente stabilito in Bologna, che
o per noia, o per desiderio di rivedere i miei, o per nostalgia
ec. non possa molto probabilmente tornare a Recanati, o
per fermarmici, o almeno per passarvi qualche poco di
tempo. (Leopardi, 2006 : 563)

Lecteur assidu de littérature française, l'on dirait qu'en écrivant à son ami médecin – le détail n'est pas sans intérêt – Leopardi se souvienne des mots utilisés par Haller dans le *Supplément* : « [l]'ennui, le désir de revoir les siens, la mélancolie, le désespoir, naissent naturellement de cet abandon [...] » (Haller, 1777 : 60). Chez l'un comme chez l'autre, l'univers sémantique de référence est encore, au moins partiellement, celui de la médecine, témoignant du niveau de diffusion désormais atteint à échelle européenne dans le milieu scientifique, grâce aux nosographies écrites en latin (*cf. supra* p. 33, note 7).

Le cas de l'entrée du terme dans la langue anglaise en est une preuve supplémentaire. Selon l'*Oxford English Dictionary*, en effet, la première occurrence du mot est détectable dans les *Journals* du naturaliste Joseph Banks, qui participa à l'expédition du Capitaine James Cook sur l'*Endeavour* entre 1768 et 1771. Le passage en question datant de septembre 1770, cette occurrence précède la publication de l'article « Nostalgia » par Haller dans le *Supplément* de l'*Encyclopédie* :

As soon as ever the boat was hoisted in we made sail &
steerd away from this Land to the no small satisfaction of
I believe three fourths of our company [the crew], the sick
became well & the melancholy lookd gay. The greatest
part of them were now pretty far gone with the longing

for home which the Physicians have gone so far as to esteem a disease under the name of Nostalgia; indeed I can find hardly any body in the ship clear of its effects but the Captn Dr Solander & myself, indeed we three have pretty constant employment for our minds which I believe to be the best if not the only remedy for it. (Beaglehole, 1988 : 409)¹³

Le premier usage dans un sens indiscutablement littéraire est, encore d'après les données de l'OED, beaucoup plus tardif, remontant au 1920, dans *Lost Girl* de D. H. Lawrence : « The terror, the agony, the nostalgia of the heathen past was a constant torture to her mediumistic soul ».

Mais au milieu du XVIII^e siècle, un autre terme identifiant le mal du pays fait son apparition dans la langue anglaise, en particulier dans la traduction du premier des quatre volumes qui composent les *Travels* de Johann Georg Keyssler (1756 : 174) : il s'agit de *home-sickness*, traduction et calque du *Heimweh* qui, suivant la tradition, frappe la population de Berne. Si les anciens connaissaient le *desiderium patriae* et l'âme suisse de l'Allemand avait été touchée par le chagrin du *Heimweh*, si les Français avaient pu observer les effets du *mal du pays* comme par reflet dans la distance qui sépare le médecin du patient (les Suisses mercenaires en France), les Anglais, eux, n'avaient pas de mot, avant la moitié du XVIII^e siècle, pour indiquer ce trouble de l'âme qui était désormais en expansion rapide et en pleine évolution mais qui, apparemment, avait jusque là épargné les habitants de l'île¹⁴.

¹³ Cf. aussi l'article « *nostalgia* » dans l'OED, *op. cit.*

¹⁴ Cf. Boym (2001 : 6) : « [...] Europeans (with the exception of the British) reported frequent epidemics of nostalgia starting from the seventeenth century [...] ».

Comme je l'ai dit au début du chapitre, la thèse de Hofer a fait l'objet de deux ré-éditions : la première en 1710, par le médecin et professeur à l'Université de Bâle Theodor Zwinger, qui remplace systématiquement le terme avec « *pothopatridalgia* ». La deuxième date de 1745 et il s'agit d'une anthologie de thèses soignée par Haller, qui, en modifiant légèrement le titre de Hofer, propose le substantif *Heimsehnsucht*, sans utiliser de mots d'origine grecque et en déplaçant l'accent de la douleur (*Web*) au désir (*Senhsucht*) de la patrie. Le glissement n'est pas de portée mineure. Comme le remarque Bolzinger :

De *Heimweh* à *Heimsehnsucht*, l'amertume et la douleur s'estompent pour céder la place aux élans d'un désir tendu vers un avenir possible. Le désespoir irrémédiable du mal du pays prend la forme d'une attente qui demeure insatisfaite, l'impatience de l'Absolu ou la vertu d'espérance. (Bolzinger, 2007 : 43)

Malgré son échec, la proposition de Haller marque un moment crucial dans l'évolution du concept de nostalgie, un moment qui regarde vers le passé et le futur à la fois, qui revient à l'ancien et annonce les déclinaisons du XIX^e siècle : d'un côté, *Heimsehnsucht* renvoie littéralement à l'expression latine *desiderium patriae*, mais en même temps, et peut-être involontairement, Haller annonce aussi, en rééditant le document fondateur de la maladie, la nouvelle dimension du trouble dont les résonances relèveront plutôt du domaine des sentiments que de celui de la pathologie.

Soucieux de faire jour sur la superposition partielle des termes, Bolzinger affirme de manière péremptoire : « Il est vraiment essentiel de ne pas confondre *Heimweh* et *Sehnsucht* » (*idem* : 44). Pourtant, le néologisme de

Haller crée un court-circuit dans la distinction et s'avère symptomatique du flou progressif qui investit le concept de nostalgie – une ambiguïté concernant autant l'objet du regret, autant la nature de tel regret – et qui est, à son tour, révélateur d'un changement de la sensibilité. D'ailleurs, il serait difficile d'interpréter les mots de Kant dans le sens d'une découverte médicale, comme si le philosophe allemand avait le premier trouvé la cause profonde du *Heimweh*, qui avait jusque là échappé à tous les docteurs. Il faudra plutôt les lire comme le témoignage d'un nouveau paradigme perceptif qui élabore différemment les catégories de l'espace et du temps, et des concepts tels que « mémoire » et « identité ». Comme l'écrit Svetlana Boym :

Nostalgia, like progress, is dependent on the modern conception of unrepeatable and irreversible time. The romantic nostalgic insisted on the otherness of his object of nostalgia from his present life and kept it at a safe distance. The object of romantic nostalgia must be beyond the present space of experience, somewhere in the twilight of the past or on the island of utopia where time has happily stopped, as on an antique clock. (Boym, 2001 : 13)

La nouvelle nature de l'affection a, en fait, changé de signe : d'un mal qui portait justement sur la notion de douleur (*algos*) et d'un dépérissement physique (jusqu'à la mort), à un sentiment qui, par le biais de la contemplation à distance d'un *idéal*, remet continuellement en mouvement un voyage de retour dont le lieu d'arrivée demeure à l'horizon, flou et nuancé comme tout « ailleurs » défini par contraste avec le « ici » et « maintenant », suivant une dynamique qui peut varier de l'escapisme à l'hypothétique. Il est intéressant de noter que le médecin suisse Joahnn

Georg Zimmermann, déjà en 1764 dans *Von der Erfahrung* (*Traité de l'expérience*, 1774), attribuant la cause de la maladie chez les matelots anglais à la « *presse* inhumaine et si contraire à la liberté Anglaise » avec laquelle on les entraînaient d'une longue navigation à l'autre, ouvrait à l'aspiration nostalgique une nouvelle trajectoire, une trajectoire différente seulement du point de vue nominal : « tout Suisse sent comme moi la maladie du pays, sous un autre nom, au milieu de sa patrie, lorsqu'il pense qu'il vivra mieux chez l'étranger ». (1774 : 266 ; cf. Bolzinger, 2007 : 59)

À une époque – ce XIX^e siècle que Leopardi, dans « *La ginestra* » (1836), baptisait de « *Secol superbo e sciocco* » des « *magnifiche sorti e progressive* » – marquée par un temps linéaire accéléré animé par une idée de progrès qui exclue catégoriquement toute possibilité d'un retour mythique, la nostalgie se profile de plus en plus comme un désir dont l'objet est pressenti, deviné, plutôt que connu, infiniment et indéfiniment loin, comme les étoiles, d'où le « désir » descend étymologiquement, et, comme elles – c'est-à-dire comme on les a longtemps crues –, immuable et immunisé contre la marque du temps ; un lieu hors de tout lieu, un temps hors de tout temps, une relance perpétuelle qui seulement dans la distance trouve sa direction, son *sens*. La nouvelle déclinaison de la nostalgie passe par la Sicile de Théocrite et par l'Arcadie de Virgile, ressurgissantes dans le poème « *Sehnsucht* » (1801) de Schiller (1992 : 199-200) :

Dort erblick' ich schöne Hügel,
Ewig jung und ewig grün!
[...]

Und die Blumen, die dort blühen,
Werden keines Winters Raub [...] ¹⁵.

Si à la fine du XIX^e siècle les médecins considèrent la nostalgie comme une maladie presque révolue¹⁶, sous la plume des poètes et des philosophes, elle connaît une nouvelle fortune une fois le *nostos* devenu impossible, ou bien *acte de foi* :

Du mußt glauben, du mußt wagen,
Denn die Götter leihn kein Pfand,
Nur ein Wunder kann dich tragen
In das schöne Wunderland¹⁷.
(*ibidem*)

Et il n'y a pas de paradoxe, parce que la nostalgie dans la modernité prend la forme d'un retour impossible continuellement activé et se révèle en tant que condition existentielle de lacération entre l'éphémère et l'éternel (comme les deux moitiés de l'art dans la célèbre définition de Baudelaire), en tant qu'exil non plus tant de ce qui « n'est plus » – comme pouvait l'être la nostalgie néoclassique de Winkelmann pour la perfection de l'art grec – mais plutôt exil par rapport à ce qui « n'est pas », ici et maintenant. Ainsi, Baudelaire,

¹⁵ « Là-bas j'aperçois de belles collines / Éternellement jeunes, éternellement vertes ! / [...] / Et les fleurs qui là-bas fleurissent / D'aucun hiver ne sont la proie [...] ».

¹⁶ Cf. Dechambre (1874 : 362) : « les causes génératrices de la nostalgie ont disparu en grande partie de nos jours, et par suite, l'affection morale qui nous occupe est devenue de plus en plus rare ».

¹⁷ « Tu dois croire, tu dois oser, / Car les dieux ne donnent pas de gage. / Seul un miracle peut t'emporter / Au beau pays des miracles ».

dans « L'invitation au voyage » (*Le Spleen de Paris*, 1869), sera saisi par « cette maladie fiévreuse qui s'empare de nous dans les froides misères, cette nostalgie du pays qu'on ignore, cette angoisse de la curiosité » (Baudelaire, 1975 : 302) ; et encore, dans « Le Joueur généreux », il connaîtra la « nostalgie de pays et de bonheurs inconnus » suscitée par « la saveur et le parfum » des cigares (*idem* : 326). Comme souvent depuis l'origine – médicale – de la nostalgie, le sentiment est déclenché par des stimuli externes agissant sur un des cinq sens qui relie l'intériorité et l'extériorité. De même, pour les soldats suisses de Hofer, le pouvoir évocatoire résidait dans les notes du *ranz des vaches*, une mélodie tellement funeste qu'elle pouvait, comme Rousseau le note dans une lettre de 20 janvier 1763, en faire « mourir de douleur un si grand nombre, qu'il a été défendu, par ordonnance du roi, de jouer le ranz des vaches dans les troupes suisses » (Rousseau, 1826. III : 90)¹⁸. Pareillement, ce sera par l'action du monde extérieur sur les sens que s'ouvriront devant Proust les portes du temps perdu, en activant un retour qui a davantage les caractères du symptôme que du remède. Depuis ses premières apparitions dans la littérature médicale, la nostalgie

¹⁸ Sur le pouvoir terriblement mnésique de la musique, on se souviendra, dans un contexte tout à fait différent et aux rapports affectifs inversés, les mots de Primo Levi (1988 [1947] : 73-74) sur les « marches » et les « chansons populaires chères aux cœurs allemands » jouées dans le *Lager* : « Elles sont gravées dans notre esprit et seront bien la dernière chose du *Lager* que nous oublierons ; car elles sont la voix du *Lager*, l'expression sensible de sa folie géométrique [...] », « [...] encore aujourd'hui quand une de ces innocentes chansonnettes nous revient en mémoire, nous sentons notre sang se glacer dans nos veines ».

semble en effet marquée par *deux* retours : le *nostos* vers la patrie avait la fonction thérapeutique de clore un déchirement provoqué par le *nostos*, sur le sol étranger, d'images familières, de « phantasmata », pour reprendre les mots du médecin alsacien qui le premier la définit. Depuis toujours, en d'autres mots, la nostalgie naît d'un retour qui en appelle un autre.

Et il faudrait se demander si, à partir des dernières années du XX^e siècle, la nostalgie n'est pas en train de devenir elle-même « l'objet d'un retour ». Au début du siècle passé la « dépathologisation » du terme, qui avait été annoncée par les dictionnaires de Bégin (1823), de Nysten (1833) et du Dr. Fabre (1850), ainsi que par le traité de Griesinger (1845), est achevée, comme l'absence totale du terme « *nostalgia* » dans l'œuvre de Freud en témoigne (mais, comme je le montrerai dans le prochain chapitre, on y découvre un *Heimweh*, une *Nostalgie* et beaucoup, dans tous les sens, de *Sehnsucht*).

En 1967, par exemple, Laplanche et Pontalis ne l'enregistrent pas dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse*, de même que le terme n'apparaît pas dans le dictionnaire anglais de psychanalyse publié par Rycroft l'année suivante (Rycroft, 1968). Comme l'a bien observé Starobinski, la nostalgie, dans le domaine médical, a perdu le désir du retour qui la caractérisait. D'autres concepts sont venus le substituer et en modifier la structure, en particulier celui d'*inadaptation sociale* :

[...] ils modifient radicalement l'image même de l'affection désignée. L'accent se déplace. L'on ne parle plus de maladie, mais de réaction ; l'on ne souligne plus le désir du retour, mais au contraire le défaut d'adaptation. Lorsque l'on fait état d'une « réaction dépressive d'inadaptation sociale », le nom conféré au phénomène cesse complètement de désigner, comme le faisait *nostalgie*, un lieu

antérieur, un site privilégié : on n'envisage plus l'hypothèse d'une guérison par le rapatriement. Au contraire, l'on insiste sur le défaut d'accommodation de l'individu à la société nouvelle où il doit s'intégrer.

(Starobinski, 1966 : 113)

Un examen des dictionnaires de psychanalyse et de psychologie publiés entre la fin du XX^e et le début du XXI^e siècle semble confirmer cette condition de « non-maladie » : dans la plupart d'entre eux le terme n'apparaît pas, tandis que la mélancolie, dont la nostalgie était une sous-catégorie, y trouve sa place en tant que forme aggravée de dépression¹⁹.

Il faut, cependant, relever quelques exceptions d'une certaine importance, comme le dictionnaire de psychologie de R. J. Corsini (1999), qui non seulement enregistre le terme, mais aussi le met en relation autant avec la dimension spatiale que temporelle²⁰. En contrecourant est aussi le *Dictionnaire International de la Psychanalyse*, dont l'article « Nostalgie » est signé par André Bolzinger (2002), auteur de *l'Histoire de la nostalgie*

¹⁹ Cf., par exemple, dans un ordre chronologique de publication : Reber, Reber, (2001 [1985]) ; *Grand dictionnaire de la psychologie*, Larousse, Paris, 1996 (1991) ; Doron, Parot (2007 [1991]) ; Chemama, Vandermersch (2007 [1995]) ; *Dictionnaire fondamental de la psychologie*, Larousse, Paris, 2002 (1997) ; Roudinesco, Plon (1997) ; Walker (1997) ; Colman (2001) ; *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, Paris, 2001 ; Maldonato (2008).

²⁰ Le terme apparaît aussi dans Galimberti (1992) et dans Macpherson (1995), où la nostalgie est décrite comme « a form of melancholy or aggravated home-sickness occurring in persons who have left their home ». Finalement, le mot est enregistré aussi par le *PDR* (1995), le seul parmi les dictionnaires consultés où le terme « nostomania » trouve encore une place.

citée plusieurs fois le long de ces pages et à laquelle je renvoie le lecteur pour une analyse diachronique approfondie de l'évolution de la nostalgie dans le domaine médical. Bolzinger y réaffirme la nature profonde du mal de l'expatrié, bien que maintenant la francisation (« nostalgie ») du terme qui avait été forgé pour substituer *Heimweh* ne renvoie plus à l'ancien terme allemand qui portait sur la douleur mais à celui qui nous parle d'un désir (*Sehnsucht*) : « La nostalgie (*Sehnsucht*) est une algie, la douleur morale de l'expatrié lorsqu'il est pris par l'obsession du retour » (Bolzinger, 2002 : 1124). En conclusion de son article, Bolzinger signale, avec une certaine amertume, le paradoxe de cet effacement du trouble des textes scientifiques « à une époque où les “personnes déplacées” sont si nombreuses et où les thèses de médecine et de psychiatrie exposent tant de phénomènes pathologiques en rapport avec les malheurs des migrants » (*idem* : 1125-1126).

Pourtant, si la nostalgie en tant que telle semble échapper à la majorité des grilles interprétatives de la science médicale moderne, elle a, depuis les articles pionniers de Starobinski, attiré l'attention d'un nombre croissant de spécialistes des sciences humaines dans les domaines les plus différents, de la sociologie à l'histoire des idées, de la critique littéraire à l'histoire de l'art, de la critique cinématographique à l'histoire de la photographie, comme on le verra dans le chapitre suivant.

La nostalgie aux XIX^e et XX^e siècles

1. *Subjectivité, temps et identité*

Le passage d'une nostalgie de l'espace à une nostalgie du temps n'est pas le résultat d'une simple substitution de l'objet du désir : la transformation est, au contraire, structurelle et la nature même du concept de nostalgie y est impliquée. Le glissement, en effet, n'est pas d'un objet du désir à un autre ; il est plutôt d'un *objet* au *sujet* même, témoignant peut-être d'une véritable modification épistémique. C'est un changement d'ordre qualitatif : au lieu – « objet » réel, présent à l'extérieur, dans le dehors géographique (et qui, précisément grâce à sa présence réelle, pouvait soigner le malade) – se substitue le moi défini en relation à un autre temps (souvent celui de l'enfance), une autre version du même *sujet* qui à l'époque présente ressent le désir, sa version absente, perdue, qu'on ne peut plus rejoindre et qui n'a aucune présence tangible, mais qui a laissé des traces (des souvenirs, la mémoire affective d'un *milieu* qui a disparu) à l'intérieur.

Au passage de l'objet au sujet correspond le passage d'une focalisation du matériel à l'immatériel, de l'extérieur (dans le sens de ce qui est, ou qu'on prétend

être, « objectif ») à l'intérieur (dans le sens de ce qui est le plus personnel, le moins classable). On assiste à un glissement du domaine de l'objectivité au domaine de la subjectivité : la douleur qui accablait les soldats suisses était un tourment du corps, qui non seulement se manifestait par des symptômes visibles aux yeux des spécialistes, mais qui laissait aussi parfois des traces physiques sur les organes internes du malheureux qui n'avait pas été suffisamment prompt à rentrer au pays natal. À l'hôpital de Montpellier, nous assure Boissier de Sauvages (1772 : 239), les cas de cadavres de nostalgiques qui montraient des lésions localisées n'étaient pas rares¹.

S'il est vrai, comme le dit Boym, en s'appuyant sur les études de Starobinski et de Roth, que « in the twentieth century nostalgia was privatized and internalized » (Boym, 2001 : 53), il est aussi vrai que ce déplacement vers l'intérieur était déjà implicite, et de quelque façon annoncé, dans la révolution de l'interprétation kantienne de la maladie. Si le malade est soigné par le retour au pays natal, ce n'est pas par l'effet du voyage effectué dans la dimension de l'espace (et

¹ Cf. aussi Roth (1993 : 29) : « [...] if left untreated the disease [nostalgia] would soon affect major bodily organs (lungs, digestive system, and the brain were mentioned frequently) and be fatal ». Voir aussi Rosen (1975), qui cite le témoignage de Johann Leopold Auenbrugger (*Inventum novum ex percussione thoracis humani ut signo abstrusos interni pectoris morbos detegendi*, Vienna, 1761, pp. 40-48), médecin de Vienne qui introduisit l'utilisation de la percussion dans le diagnostic : « I have opened many cadavers of those who died of this disease and have always found the lungs firmly adherent to the pleura ; the lobes on the side where the sound was dull were callous, indurated, and more or less purulent ». Je renvoie aussi, sur Auenbrugger, à l'étude très précieuse, bien qu'imprécise sur la date de la thèse de Hofer, de K. Bergdolt (2010 : 12).

l'espace est pour lui la forme a priori du sens *externe*), mais par l'échec du voyage dans la dimension du temps (forme a priori du sens *interne*)², le vrai but de son retour étant non pas le lieu en soi, mais l'époque liée à ce lieu, c'est-à-dire la jeunesse. Il est très important de souligner ce passage de la focalisation de l'objet au sujet, de l'extérieur à l'intérieur, car c'est uniquement à partir de là qu'on peut comprendre le glissement de l'horizon de la pathologie vers la constellation des sentiments. L'étude de Sherover sur l'évolution du concept philosophique du temps semble corroborer cette hypothèse, marquant, à partir de Kant, une primauté (non pas chronologique, mais plutôt gnoséologique) du temps sur l'espace – de l'intérieur sur l'extérieur – qui témoigne d'un déplacement épistémologique du « monde en soi » à « celui qui, du monde, fait l'expérience » :

Time and space are, then, the two « forms » in which all human perceptions occur. By thus « reducing » time and space to the experiential form of the perceiving subject, Kant claimed to account for their pervasiveness in our experience and, thereby, for the universality and objective validity of our temporal and spatial predicates. Insofar as all

² Voir encore Boym (2010 : 9-10) qui, après avoir souligné cet aspect de la philosophie kantienne (« Kant thought that space was the form of our outer experience, and time the form of inner experience »), renvoie aux catégories, suggérées par Reinhart Koselleck, et sur lesquelles je reviendrai plus loin, de « space of experience » (« *Erfahrungsraum* » ; espace d'expérience) et « horizon of expectation » (« *Erwartungshorizont* » ; horizon d'attente) comme moyens utiles « [t]o understand the human anthropological dimension of the new temporality and the ways of internalizing past and future ». L'œuvre de Koselleck à laquelle Boym fait référence est, évidemment, *Le Futur Passé* (Koselleck, 1989).

external things are perceived by us in spatial terms, space is the form of what Kant, in the First *Critique*, was to term « outer sense ». Insofar as *all* of our awarenesses – of outer things or of our internal thoughts – are acts of consciousness in sequential order, the process of thinking, regardless of its object, is essentially temporal and time is the form of what Kant came to call « inner sense » in which all consciousness transpires. [...] Time, then, is the prime and universal form of all sensibility; it is, to use the term by which Kant's *Anschauung* (outlook) is usually translated, the prime form of « pure intuition », the prime form of our capacity to have data to think regardless of what that data may be. (Sherover, 1975 : 110-111)

Une fois brisé le lien avec toute manifestation au niveau corporel – ce qui en aurait permis une catégorisation durable – l'affection se prête à la *déclinaison* en même temps qu'elle l'invite, en raison de sa nature relationnelle. Son univers est celui du *sentir*, qui inclut et surmonte les pléiades des émotions et des perceptions. Plus complexe encore que celles-ci, la nostalgie devenue « sentiment » – comme d'ailleurs le titre de l'œuvre que Prete (1992) lui dédie le souligne – se profile comme un mélange ambigu d'émotions et perceptions contrastées, comme une contradiction, une aporie affective qui échappe à tout effort de définition univoque et de polarisation exclusive entre plus et moins, entre signe positif et signe négatif.

Entre désir et douleur, la nostalgie parle d'une fracture, d'un manque, d'une absence qui demeure présente, mais en négatif. Et néanmoins on se tromperait si on voulait lire ce sentiment comme la simple contemplation d'un « fantôme » : s'il n'y a plus la matière, il reste et résiste encore, dans toute l'*ambiguïté* de la fracture, la substance qui rappelle et demande la réunion. La formule « présence d'une absence » n'est

pas davantage réductible, de même que les autres formules récurrentes associées au concept de cette « douce tristesse », de même en fait que l'étymologie elle-même du terme, où la « douleur du retour », en dépit des intentions de Hofer, laisse ouvertes plusieurs interprétations : douleur pour l'impossibilité du retour, dans l'esprit de celui qui en souffre, douleur donc de désespoir, selon la définition de Hofer ? Ou bien douleur, surgissant d'un retour des fantômes, qui déclare l'impossibilité de tout retour ? Mais peut-être est-ce en unissant ces deux alternatives qu'on se rapproche le plus de la vérité – et de la variété – du sentiment, si on le lit comme la douleur d'un retour qui s'active et qui ne s'accomplit pas, sinon à une échelle mineure, partielle, toujours imparfaite, qui renvoie à l'autre retour, grandeur nature et naturellement impossible, toujours inachevé, sans cependant en estomper l'espoir.

[...] Qui non è cosa
Ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro
Non torni, e un dolce rimembrar non sorga.
Dolce per sé ; ma con dolor sottentra
Il pensier del presente, un van desio
Del Passato, ancor tristo, e il dire: io fui.
(Leopardi, « Le ricordanze », 1829)

Les vers de Leopardi concentrent plusieurs traits distinctifs du nouvel horizon de la nostalgie qui s'esquisse en toute sa duplicité de regard, en toute son « ambiguïté », dans son acception première de double direction, et en toute son « équivocité », encore dans son sens le plus étymologique de deux voix égales (d'égales intensités) qui se dispute le sens d'un seul signifiant, ou d'une voix partagée, d'une voix qui se dédouble. Au sentiment contradictoire de douleur et

douceur, s'accompagne le regard fracturé, cassé en deux entre présent et passé. Et il s'agit – il faut le souligner – d'une cassure toute intérieure : « un'immagin *dentro* ». Le retour des phantasmes est doux, le désir est vain et le passé est avant tout *passé*. Il n'est pas le temps doré de l'âge d'or (« ancor tristo »), ou bien s'il l'est, il l'est dans la mesure où il est *passé*. Une attribution univoque (mais il faudrait se demander si la position du syntagme n'ait pas été choisie avec attention par Leopardi lui-même afin de créer non pas une ambiguïté mais une double attribution) de l'« ancor tristo » à « passé » ou à « désir » est une question marginale : le souvenir, même d'une époque désagréable, demeure douloureux parce que telle époque est passée.

Dans les mêmes mois (21 avril 1829), Leopardi écrivait dans le *Zibaldone* :

La ricordanza del passato, di uno stato, di un metodo di vita, di un soggiorno qualunque, anche noiosiss., abbandonato, è dolorosa, quando esso è considerato come *passato, finito, che non è, non sarà più, [fuit]*.

(Leopardi, 1997 : 3051)³

Marquée par une dimension toute privée, la nostalgie de Leopardi s'enracine dans le passé en tant que tel, dans ce que Jankélévitch appelle, avec subtile précision, sa *passéité* :

D'un mot : il n'est pas nécessaire que le nostalgique ait été ceci ou cela, il suffit qu'il *ait été* en général [...]. L'objet de la

³ Pour le dernier mot de la citation, je suis la version établie par Peruzzi (2001 : 373) qui, dans son « L'edizione fotografica dello *Zibaldone* », démontre (et montre) de manière convaincante que le « *fait* » (mot français), qu'on trouve dans la plupart des éditions, est en vérité un « *fuit* » latin.

nostalgie ce n'est pas tel ou tel passé, mais c'est bien plutôt le fait du passé, autrement dit la *passéité*, laquelle est avec le passé dans le même rapport que la *temporalité* avec le temps. (Jankélévitch, 1974 : 357)

La douleur qui, dans les vers du poète, surgit de la pensée du présent est donc moins liée à la situation présente qu'à la condition du présent. L'affliction naît de l'écart que le temps est venu creuser entre « je suis » et « j'ai été ». L'origine de cette peine se situe dans la conscience de la temporalité qui sépare l'identité, qui dédouble le moi. Suivant encore Jankélévitch, on peut bien affirmer :

La nostalgie est une mélancolie humaine rendue possible par la conscience, qui est conscience de quelque chose d'autre, conscience d'un ailleurs, conscience d'un contraste entre passé et présent, entre présent et futur. Cette conscience soucieuse est l'inquiétude du nostalgique. Le nostalgique est en même temps ici et là-bas, ni ici ni là, présent et absent ; on peut donc dire à volonté qu'il est multiprésent, ou qu'il est nulle part : ici même il est physiquement présent, mais il se sent absent en esprit de ce lieu où il est présent par le corps ; là-bas, à l'inverse, il se sent moralement présent, mais il est en fait actuellement absent de ces lieux chers qu'il a autrefois quittés. L'exilé a ainsi une double vie, et sa deuxième vie, qui fut un jour la première, et peut-être le redeviendra un jour, est comme inscrite en surimpression sur la grosse vie banale et tumultueuse de l'action quotidienne [...]. (*idem* : 346)

Il y a, donc, une sorte de structure de fond dans la nostalgie qui prévoit une multiprésence (et une multiabsence), qui en fait une présence en même temps dans deux lieux, deux espaces dans le sens le plus vaste du terme, un « ici » et un « là-bas » qui peuvent également être un « maintenant » et un « à cette époque-là ». Et on peut aller jusqu'à dire que si sa structure de

fond est celle d'un « déplacement » – « Nostalgia is a sentiment of loss and displacement [...] » (Boym, 2001 : xiii) – on voit bien aussi que ses différentes déclinaisons ou « localisations » ont des implications capitales au niveau de la notion d'identité et de sa perception.

La nostalgie spatiale, l'*Heimweh* des soldats suisses, telle qu'elle était décrite à la fin du XVII^e et au cours du XVIII^e siècle, bien que dans la douleur de la distance (mais, de fait, précisément par la douleur), réaffirmait l'identité du patient en tant que membre d'une communauté. Le déplacement rendait indiscutable, bien que temporairement suspendue, sa participation à un lieu précis, son identité avec ce lieu-là. La question devient plus compliquée, sans pourtant en nier les fondements, quand le déplacement n'est pas d'ordre spatial, quand la distance qui s'interpose n'est plus entre un *ici* et un *là-bas* (lieux géographiques), mais entre un « je suis » et un « j'ai été ».

Dans son article sur « les maladies de la mémoire dans la France du dix-neuvième siècle », Roth cite un passage important du texte du psychologue français Théodule Ribot sur le sujet :

Le mécanisme de la conscience est comparable, sans métaphore, à celui de la vision. Dans celle-ci, il y a un *point* visuel qui seul donne une perception nette et précise : autour de lui, il y a un *champ* visuel qui décroît en netteté et en précision à mesure qu'il s'éloigne du centre et se rapproche de la circonférence. Notre moi de chaque moment, ce présent perpétuellement renouvelé, est en grande partie alimenté par la mémoire, c'est-à-dire qu'à l'état présent s'associent d'autres états qui, rejetés et localisés dans le passé, constituent notre personne telle qu'elle apparaît à chaque instant. (Ribot, 1888 : 83 ; cf. Roth, 1989 : 54)

Et Roth commente : « Thus, at every moment our sense of ourselves is dependent on the proper placement of the past *as past*. The “placement” is literally in the brain ; the past *is*, and it is in us » (Roth, 1989: 54). Le même concept de la « présence du passé » est aussi au centre de l'étude pénétrante que Terdiman consacre à la mémoire et à ses transformations dans le passage du « long nineteenth century » au « short twentieth century », selon les expressions forgées par Hobsbawm :

In memory, the time line becomes tangled and folds back on itself. Such a complication constitutes our life and defines our experience. The complex of practices and means by which the past invests the present is memory: *memory is the present past*. (Terdiman, 1993 : 8)

La nostalgie s'insère précisément dans cette ambiguïté entre présent et passé, donnant l'impression de troubler cet équilibre et de le radicaliser : le passé est en même temps « trop » présent et « pas assez » présent. Comme l'a bien souligné Roth, autant pour Ribot, autant pour Albert Guillon – auteur, en 1897, d'un autre *Les Maladies de la mémoire* –, la mémoire, lorsqu'elle fonctionne bien, est ce qui permet à l'individu de voir, à travers le prisme de cette présence du passé, sa vie comme une unité cohérente. L'un parle d'harmonie, l'autre de continuité : « Harmony, for Guillon, like continuity for Ribot, expressed his idea that an individual life has to make sense as a coherent whole » (Roth, 1989 : 58). La nostalgie vient justement s'installer dans l'ébranlement de cette continuité et de cette harmonie en les questionnant : son terrain est celui de la fracture et de la désharmonie, en tant qu'harmonie perdue et continuité interrompue et à fixer, en marquant ainsi une différence substantielle par

rapport à l'affection dont elle est la plus proche, la mélancolie.

Il est utile de remarquer en passant que si en effet, depuis son origine médicale, la nostalgie est liée à la mélancolie en tant que sous-catégorie de cette maladie, le terme lui-même témoigne déjà d'une composante essentielle que l'autre ne possède pas : le *nostos*, le retour. D'ailleurs, dans sa description de la nostalgie pour le *Supplément de l'Encyclopédie* en 1777, Haller, tout en la considérant comme une forme de mélancolie, remarque très justement (mais peut-être sans lui reconnaître sa juste importance) cet aspect « vivifiant » : « C'est une mélancolie – écrit-il – causée par le *vif désir* de revoir ses parens & par l'ennui [...] » (Haller, 1777). La nostalgie comprend donc non seulement une partie d'ennui mais aussi – et surtout – une partie de *vif désir*, ce qui la rend une affection et un sentiment du déplacement *et* de la « mobilité », du « mouvement », de la « tension vers ». La différence substantielle entre mélancolie et nostalgie se révèle pleinement quand on songe à l'écart, dans une époque – le Moyen-Âge – où la maladie « nostalgia » n'existait pas encore mais le sentiment ne manquait pas, entre la version religieuse de la mélancolie, l'*acedia* qui éloignait le moine de Dieu, et la nostalgie de Dieu qui inquiète le cœur de Saint Augustin (*Confessiones*, I, 1) : « [...] fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum donec requiescat in te » (« vous nous avez fait pour vous et notre cœur est inquiet jusqu'à ce qu'il se repose en vous » ; Saint Augustin, 1989).

Pour revenir au discours interrompu par cette parenthèse, il est intéressant de noter la position de Galimberti, qui, dans sa critique de l'expérience nostalgique, souligne le rôle qui y joue le manque de continuité, insistant sur la fracture entre passé et

présent avec des termes très proches de ceux utilisés par Ribot pour décrire la fonction de la mémoire dans la construction de l'identité :

Nell'esperienza nostalgica non c'è infatti la capacità di annodare il passato al presente, creando quella continuità della coscienza che invece la memoria ribadisce come legge della vita. Morta al futuro, la nostalgia celebra un passato che in realtà essa nullifica, perché non lo visualizza come tempo in cui s'è maturata l'esperienza che il presente dispiega. (Galimberti, 1999 : 73-74 ; cf. Petri, 2010 : 26)

Et néanmoins, il faut enregistrer aussi la possibilité, dans l'« archipel »⁴ nostalgie, d'une relation au futur, qui, loin d'être morte, est bien vivante et, tout en vivifiant le passé, vivifie le futur. C'est dans cet horizon, par exemple, que le « passéisme » et le « futurisme », l'âge d'or et l'utopie, se rejoignent, selon Jankélévitch :

[...] l'expérience du passé, qui est, après tout, une expérience présente, fait partie elle-même de la futurition ; notre effort pour susciter « à nouveau » l'apparition d'une expérience ancienne aboutit en fait à une expérience nouvelle. Et comme saint Augustin disait : tout est présent, même le passé et le futur, ainsi nous pourrions dire : tout est futur, même le passé, lequel est un passé-futur, et (selon la façon qu'on a d'accentuer le paradoxe) un passé à venir ou un avenir déjà advenu. À plus forte raison le passé du passéisme est-il lui-même un idéal à venir ; l'objet de la nostalgie passéiste appartient en somme au monde normatif des choses futures tout autant que l'objet de l'espérance futuriste ; le paradis perdu et le paradis retrouvé du messianisme, l'âge d'or de la tradition et la cité idéale des

⁴ J'emprunte le mot à Frabotta (2001), mais aussi à Borgna (2001) qui l'utilise plus généralement au sujet des émotions et à Petri (2010 : 24 *sqq.*), qui le reprend et que je suis ici.

utopistes, l'extrême passé supra-historique et l'ultime futur méta-historique se rejoignent dans une même eschatologie. (Jankélévitch, 1974 : 34)

Dans un cas comme dans l'autre, la souffrance (la douce souffrance) qui mène l'individu à parcourir et mesurer la distance (dans les deux directions d'allée-retour), est dictée par une *promesse* d'harmonie qui, à bien y regarder, naît d'une *prémisse* d'unité (j'étais là-bas, je n'y suis plus ; j'étais celui-là, je ne le suis plus). Sans atteindre l'excès d'un dédoublement pathologique de la personnalité, le nostalgique vit, lui aussi, dans une duplicité d'horizon ; il vit, en fait, une duplicité d'horizon qui questionne l'identité.

Petri aussi, en partant de l'analyse de Galimberti, note cette possibilité d'inclusion du futur dans le sentiment nostalgique et rapproche cette dichotomie (« [n]el primo caso la nostalgia preclude, nel secondo include, il futuro ») de la discrimination tracée par Borgna entre « degradazione patologica depressiva e semplice “stato d'animo” nostalgico » (Petri, 2010 : 26).

Dans une perspective phénoménologique, la description du nostalgique donnée par Phillips est très pertinente :

On the one hand, the nostalgic is an exile of the present, lost in the rush of lived experience, longing for a return to oneself, for a recovery of the self as lost in the passage of time. Nostalgia emphasizes human incompleteness in its temporal dimension – the way in which our finitude is conditioned by temporality. It is the self as divided and split temporally which is lamented in nostalgia.

(Phillips, 1985 : 66)

Il est intéressant de remarquer, à ce propos, que George Rosen, après avoir repéré une description de la pathologie nostalgique antérieure à celle de Hofer –

diagnostiquée comme « mal de corazón » vers la fin de la Guerre de Trente Ans parmi les soldats de l'Armée Espagnole des Flandres – constate l'utilisation d'une autre expression qui fait référence, en toute probabilité, au même mal : « estar roto », *être cassé* (Rosen, 1975 : 30). Une fracture s'insinue, donc, depuis toujours au cœur du nostalgique, témoignant d'une histoire beaucoup plus ancienne que celle du terme *nostalgia*, voire même d'une atemporalité du sentiment⁵. Et néanmoins, il serait naïf de ne pas s'interroger sur ses métamorphoses, ses évolutions diachroniques, sa « phénoménologie rhapsodique » (Borgna, 2001 : 62 ; Petri, 2010 : 25). Comme l'a bien dit Nancy M. West, « [w]hile nostalgic evocations date back to Virgil, who sought to immortalize the heroic and pastoral past in his poetry, they did not begin to pervade Western culture until the late eighteenth century, intensifying most notably near the turn of the twentieth century » (West, 2000 : 154).

Les pages qui suivent essaieront de montrer les variations spécifiques de la nostalgie entre XIX^e et XX^e siècle,

⁵ Je signale la très précieuse et toute récente découverte, faite par Natascia Tonelli, d'une analyse du *desiderium repatriandi* en tant que pathologie assimilable à la *melancolia ex amore* dans la *Summa conservationis et curationis sanitatis* (ca. 1275) de Guillaume de Saliceto. La découverte, qui anticipe d'au moins quatre siècle la médicalisation du mal du pays proposée par Hofer, a été présentée par Tonelli dans la conférence « Avant le mot. "L'andar che mi sgradià" (Dante, *Vita Nova*) entre littérature et médecine » à l'occasion du Colloque International *La Nostalgie dans tous ses états* (Université de Lorraine – Nancy, 30 nov. - 1 et 2 déc. 2017). L'étude des détails et des implications de cet important précédent seront disponibles dans son essai dont la publication est prévue pour fin 2018 et dans son prochain livre *Preistoria della nostalgia*.

en s'attardant sur celles qui seront particulièrement significatives dans la perspective adoptée ici.

2. La nostalgie entre modernité et postmodernité

Au début de son œuvre sur la mémoire dans la modernité, dans le chapitre « Historicizing Memory », Terdiman fait une prémisse à son étude (qui est aussi une explication des raisons de sa recherche) qu'il vaut la peine de citer et d'intégrer à notre analyse. En substituant le mot « nostalgie » à « mémoire », l'affirmation demeure parfaitement valable : « Even memory [/nostalgia] has a history. Of course every culture remembers its past. But how a culture performs and sustains this recollection is distinctive and diagnostic » (Terdiman, 1993 : 3).

Roth adopte une position similaire, en soulignant, au début de son article, la dimension symptomatique de l'attention réservée par la culture d'une certaine époque (notamment la France du dix-neuvième siècle) à la mémoire : « Such public concerns with memory and with the investigation of it can be considered screens on which a culture projects its anxieties about repetition, change, representation, authenticity, and identity » (Roth, 1989 : 49).

Répétition, changement, représentation, authenticité et identité sont, évidemment, autant de préoccupations qui caractérisent la nostalgie, et les citations des spécialistes qui ont remarqué le nœud indissoluble entre ces concepts et la nostalgie sont nombreuses. Deux, en particulier, issues d'études dédiées au rôle de la photographie, exposent de manière saillante la nature de ce sentiment au XX^e siècle. Susan Stewart, dans son désormais célèbre *On Longing*, décrit précisément la nostalgie comme « the *repetition* that mourns the

inauthenticity of all repetition and denies the repetition's capacity to form *identity* » (Stewart, 2003 : 23 ; c'est moi qui souligne).

En s'appuyant sur l'œuvre de Susan Stewart, notamment sur son interprétation de la nostalgie comme « narration », Nancy M. West lie la nostalgie au concept d'authenticité, dans le cadre de son étude, brillante et très détaillée, sur l'histoire de Kodak, une étude qui met en lumière de nouveaux aspects du rapport entre ce sentiment (ou cette « structure de sentiment », comme elle le dit en empruntant l'expression de Raymond Williams)⁶ et la culture populaire du vingtième siècle. En 1913 Kodak commercialisait son « Autographic Camera », qui permettait de noter date et titre sur la photo. La campagne publicitaire du produit fut toute entière articulée sur l'« authenticité » de l'« histoire » que la photo enregistrerait :

Unlike the more neutral concept of documentation, *authenticity* falls squarely within the province of narrative, and thus of *nostalgia*, because it fetishizes origin. As a « *structure of feeling* » (to use Raymond Williams's term) that privileges origin in its yearning for the past, nostalgia relies heavily on the notion of authenticity, as any trip to an antique dealer will remind us. (West, 2000 : 167 ; c'est moi qui souligne)

Pour comprendre jusqu'à quel point l'authenticité tombe dans le domaine de la narration, il suffit de rappeler ce que Benjamin écrivait à propos de l'*Echtheit* (« authenticité ») : « Le *hic* et *nunc* de l'original constitue

⁶ En vérité, l'expression « structure of feeling », empruntée à R. Williams, avait déjà été utilisée pour décrire la nature de la nostalgie par S. Tannock (1995 : 458 *sqq.*).

ce qu'on appelle son authenticité. [...] *Tout ce qui relève de l'authenticité échappe à la reproduction – et bien entendu pas seulement à la reproduction technique* » (Benjamin, 2000 : 71-72). Le concept apparaît, exprimé par les mêmes mots, dans la première (1935) comme dans la dernière (1939) version de *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique). Mais dans la dernière version, Benjamin rajoute une note très révélatrice, en conclusion de laquelle il précise : « En réalité, à l'époque où elle fut faite, une Vierge du Moyen Âge n'était pas encore "authentique" [*echt*] » (*idem* : 274). L'authenticité requiert, en d'autres termes, une histoire, un temps, une « durée matérielle » et un « pouvoir de témoignage historique » (*idem* : 275).

Pour revenir à Stewart et à West, deux aspects suggérés par leurs citations méritent une attention particulière, deux aspects condensés dans l'objet « photographie » : d'une part, l'immobilisation, l'immortalisation d'un instant face à l'écoulement du temps ; d'autre part, l'esthétisation du sentiment nostalgique liée à la photographie, même quand il s'agit d'un cliché instantané – à tout dire, *surtout* quand il s'agit d'un instantané, qui garde, à travers la simplicité, « l'illusion de la naïveté » qui renforce celle de l'« authenticité »⁷.

L'un et l'autre phénomène sont le résultat de processus qui ont débuté longtemps avant le vingtième

⁷ Cf. West (2000 : 7) : « Of all photographic genres, snapshot photography has stubbornly maintained the illusion of naïveté ». Et plus loin : « Not only does snapshot photography disregard the importance of technical or artistic expertise ; it thrives on codes of "simplicity" as a means of shaping perceptions of experience. In the world of snapshots, the view is almost childlike ».

siècle mais qui, au vingtième siècle, prennent un nouvel accent, plus fort, plus marqué.

2.1. Le temps accéléré

L'histoire de la nostalgie est traditionnellement liée au passage d'une conception cyclique à une conception linéaire du temps, qui, par conséquent, fait surgir l'idée d'*irréversibilité*. On fait souvent correspondre ce changement au passage du temps païen au temps judéo-chrétien – c'est le cas, par exemple, de Fabian (1983 : 2)⁸ – mais, comme l'a montré Boym, la question est plus complexe et moins circonscrite :

It is customary to perceive « linear » Judeo-Christian time in opposition to the « cyclical » pagan time of eternal return and discuss both with the help of spatial metaphors. What this opposition obscures is the temporal and historical development of the perception of time that since Renaissance on has become more and more secularized, severed from cosmological vision. (Boym, 2001 : 9)

La question soulevée par Svetlana Boym est fondamentale : un temps séparé de toute vision cosmologique est un temps qui a une direction mais qui n'a pas un sens, ou bien qui a un sens mais vidé de *signifié*, et devient alors un temps à *perdre*. La différence par rapport au temps biblique est frappante :

The New Testament distinction is not based upon a kind of time *versus* no-time, but upon a « present age » and an « age to come » (Eph. 2:7). This distinction becomes central for New Testament eschatology with its doctrine of the « last

⁸ Voir aussi, sur l'opposition entre le temps des grecs antiques et le temps biblique, Yaker (1972).

age » (I Cor. 10:11), which entails the cosmic catastrophe, the sudden appearance of the end (I Thess. 5:2ff.), and the great secrecy surrounding the exact time which comes like a « thief in the night » (I Thess. 5:1ff.). [...] Eschatology does not deny the successiveness of real life time, but interprets the meaning of every present hour by its coming future. (Yaker, 1972 : 20)

Ce changement dans la perception du temps n'est qu'un aspect, quoique capital, d'une modification d'encore plus vaste portée qui a eu lieu aux niveaux social, culturel, religieux et politique. George Steiner, par exemple, offre une lecture des trois principales doctrines du XX^e siècle (notamment le marxisme, la psychologie freudienne et l'anthropologie de Levi-Strauss) à la lumière du déclin des systèmes religieux officiels dans la société occidentale. Les origines et les causes de cette décadence étant encore objet de débat, certains les feraient remonter au darwinisme et au passage à la technique moderne typique de la révolution industrielle, d'autres au scepticisme et au sécularisme des Lumières ; d'autres encore – et c'est la position de Svetlana Boym – proposent de les faire remonter jusqu'au rationalisme scientifique de la Renaissance. Ces « trois mythologies rationnelles », comme Steiner (2003 : 58) les appelle, procéderaient toutes de la même « métaphore commune : celle du péché originel » (*ibidem*), et viendraient remplir le vide laissé par « la décomposition d'une doctrine chrétienne d'ensemble » qui garantissait un ordre dans les « perceptions essentielles de la justice sociale, du sens de l'histoire humaine, des relations entre le corps et l'esprit, du rôle du savoir dans notre conduite morale » (*idem* : 8-9). En d'autres termes, l'agent premier et commun des trois plus importants systèmes de description et d'explication du rapport entre l'homme et la réalité au vingtième

siècle, serait la « nostalgie de l'absolu » qui donne le titre à son œuvre.

Du même avis, mais exclusivement focalisée sur la question du temps, est l'interprétation de Sylviane Agacinsky qui, dans son étude sur la nostalgie dans la modernité, affirme :

Le religieux et le politique ont été, traditionnellement, les deux ordres par rapport auxquels le temps pouvait se diviser et se compter. Ils avaient leurs événements propres, comme la venue d'un prophète ou d'un dieu, la naissance d'une dynastie, la conquête d'un empire. L'histoire était religieuse et politique, le « temps » aussi. Mais l'histoire a cessé de s'ordonner à ces deux grands pouvoirs. (Agacinski, 2000 : 11)

Quelques pages plus loin, l'auteure repère avec justesse un des traits spécifiques de la nostalgie de toutes les époques : le dualisme fondamental entre l'éphémère et l'éternel :

Depuis Platon et la condamnation métaphysique de l'éphémère, la philosophie a été frappée de nostalgie – c'est-à-dire d'un douloureux sentiment d'exil, ce mal du pays que les Allemands appellent *Heimweh* et qui fait que, là où on est, on n'est pas *chez soi*. Les formes de cette nostalgie changent, mais elle reste l'expression d'une pensée religieuse ou métaphysique fondamentalement dualiste. (*idem* : 25)

Dans notre perspective, la dernière phrase gagne en intérêt si l'on inverse l'ordre des termes : tout en restant l'expression d'une pensée religieuse ou métaphysique fondamentalement dualiste, les formes de cette nostalgie changent. Et un des changements cruciaux dans la modernité se situe précisément dans la perception du temps et le rôle de l'éphémère, du passager, à l'éloge duquel – et ce n'est pas l'effet du

hasard, comme le remarque Agancinski (*idem* : 20) – Freud dédie l’essai « Vergänglichkeit » de 1916. La « passagèreté » est la marque incontestable d’une augmentation de la vitesse de l’écoulement du temps – ou de sa vitesse perçue : le présent devient plus rapidement passé, le futur est déjà présent, dans une progression de plus en plus accélérée. Parmi d’autres, Pierre Nora, dans son introduction au volume *La République de Les Lieux de mémoire*, parle aussi d’une « accélération de l’histoire » au vingtième siècle (Nora, 1984 : xvii). Et Svetlana Boym déclare, en ouverture de son étude : « Nostalgia inevitably reappears as a defense mechanism in a time of accelerated rhythms of life and historical upheavals » (Boym, 2001 : xiv). Quelques lignes plus loin, elle insiste : « In a broader sense, nostalgia is rebellion against the modern idea of time, the time of history and progress » (*idem* : xv)⁹.

L’idée d’une accélération de l’histoire sous-tend aussi le raisonnement de Jean-Pierre Keller, qui observe dans quelle mesure l’idée d’un temps linéaire est inhérente au concept d’« avant-garde artistique » :

L’époque moderne conçoit l’existence comme « une marche sans fin vers le futur ». La notion d’avant-garde artistique est évidemment indissociable de cette idée d’un temps linéaire, perçu comme un flux irréversible, tendu vers un avenir qui sans cesse se dérobe. (Keller, 1991 : 11)¹⁰

⁹ Le même lien est à nouveau souligné quelques pages plus loin (*idem* : 13) : « Nostalgia, like progress, is dependent on the modern conception of unrepeatable and irreversible time ».

¹⁰ Les mots entre guillemets sont empruntés à Octavio Paz (1976 : 191). Dans le même contexte, on lit cet autre emprunt de Paz, utile et frappant pour sa simplicité et concision : « la modernité nie le temps cyclique : les choses ne se produisent qu’une fois, elles sont

Tout en suivant l'analyse de Jauss (1978 : 180 *sqq.*), qui fait remonter le moment de crise à l'époque des Lumières (donc bien après la Renaissance suggérée par Boym), la conclusion à laquelle Keller parvient s'accordent à celle de la spécialiste russe, ou en est un corollaire : « [...] le futur cesse d'être un temps mythique pour devenir un temps social » (Keller, 1991 : 11). La perception du temps étant affranchie de toute vision cosmologique (Boym), et le temps devenant « a neutral container of events » (Sherover, 1975 : 1), le futur perd son rôle de « porteur de *sens* » à l'intérieur d'un récit mythique : « Each day of life – écrit Yaker à propos du temps biblique – was one day closer to its fulfilment, and one day further from its creation » (Yaker, 1972 : 32). Le futur devient, tout simplement, un « porteur de *temps* », du temps présent notamment, avec le paradoxe qui en résulte que, en ouvrant théoriquement l'horizon – en soustrayant le b(o)ut –, il ferme ce même horizon : « [...] though our element is time, / we are not suited to the long perspectives [...] », comme l'écrit Larkin (« Reference Back », *TWW*, CP 106).

Particulièrement perçante et éclairante, en outre, est l'analyse menée par Koselleck (1989)¹¹ sur le changement d'équilibre entre passé et futur par rapport

sans retour » (Keller, 1991 : 11 ; Paz, 1976 : 48). Voir aussi Bonito Oliva (1980), cité par Keller (1991 : 209-210) : « L'avant-garde, par définition, a toujours opéré au-dedans des schémas culturels d'une tradition idéaliste tendant à figurer le développement de l'art comme une ligne continue, progressive et rectiligne. L'idéologie qui sous-tend une telle mentalité est celle du *darwinisme linguistique*, d'une idée évolutionniste de l'art [...] ».

¹¹ Voir en particulier le chapitre « „Erfahrungsraum“ und „Erwartungshorizont“ – zwei historischen Kategorien », p. 349-375.

au présent. L'historien allemand théorise les deux catégories métahistoriques de « *Erfahrungsraum* » (champ d'expérience) et « *Erwartungshorizont* » (horizon d'attente) pour définir, respectivement, le rapport du présent au passé et le rapport du présent au futur (Koselleck, 1989). À partir de l'époque des Lumières, et notamment en raison de la nouvelle perspective offerte par le développement de la philosophie de l'histoire, le passé perd de plus en plus son rôle de dépôt d'expérience et d'exemples utiles pour le futur et s'esquisse plutôt comme une histoire d'événements uniques et non réitérables. L'horizon d'attente, en d'autres termes, se dissocie du champ d'expérience, créant un écart croissant entre le passé et le futur. Les rapports entre les trois temps en sortent fortement modifiés, déséquilibrés, ou, peut-être plus exactement, « réorientés » à partir du futur, l'attente se définissant comme « présent du futur » et l'histoire (mais avec elle le présent aussi) comme « passé du futur ». Et l'affirmation de Keller, qui commente et enrichit une affirmation de McLuhan, paraît difficilement contestable : « “Tout est présent”, comme l'affirme McLuhan, mais avec cette nuance que, désormais, *tout présent est historique* » (Keller, 1991 : 187).

Dans un bref article intitulé « The Meaning of Nostalgia » paru en 1971 dans *Time*, le journaliste Clarke remarquait une nouvelle mode, celle de la nostalgie :

[...] without question, the most popular pastime of the year is looking back. Sometimes it seems as if half the country would like to be dancing cheek to cheek with Fred Astaire and Ginger Rogers in a great ballroom of the '30s. The other half yearns to join Humphrey Bogart and Ingrid Bergman on a back-lot Casablanca of the '40s to whisper: « Play it, Sam. Play *As Time Goes By*. » (Clarke, 1971 : 37)

Il concluait l'article en proposant l'explication suivante pour un tel mode : « The cult of the past may have developed as an antidote to the cult of the future, as a protection against *future shock* » (*ibidem*).

La courte page de l'article est un bon baromètre de son époque, de l'atmosphère qui entourait le rapport au temps. La phrase « future shock » était alors répandue : forgée par le sociologue et futurologue Alvin Toffler, qui l'utilisait pour décrire « the dizzying disorientation brought on by the premature arrival of the future » dans son best-seller de 1970 *Future Shock* (Toffler, 1970 : 13)¹² – traduit en plusieurs langues¹³ et d'inspiration pour un documentaire au même titre, sorti en 1972 – elle était en fait au sommet de son succès¹⁴.

En outre, Clarke observait un mécanisme, que d'autres spécialistes remarqueraient également plus tard, résultant de l'« accélération du temps » : celui de la réduction de l'écart entre le présent et le passé nostalgiquement évoqué :

Without too much exaggeration, a historian could sum up 2,000 years of Western culture as *A History of Nostalgia*. The Romans regarded the Greeks as paradigms, the Renaissance looked back to the grandeur that was Rome, the Pre-Raphaelites discovered their ideal in the Middle Ages. Like everything else, however, the cycle of revivals has

¹² Le livre est un développement de son article « The Future as a Way of Life » publié en 1965 dans la revue *Horizon* (Summer Issue). Il a vendu plus de six millions de copies.

¹³ La traduction française date de l'année suivante : A. Toffler, *Le Choc du futur*, Denoël, Paris, 1971.

¹⁴ Le livre inspirera aussi la chanson « Future Shock » de Curtis Mayfield dans l'album *Back to the World* (1973), qui sera reprise par Herbie Hancock dans son album *Future Shock* (1983).

quickened in the 20th century. The '40s seem far away and romantic to people growing up in the '70s, while the '20s and '30s are already shrouded in the mists of legend. (Clarke, 1971 : 37)¹⁵

Le même phénomène a été observé par Keller qui, après avoir également enregistré la diffusion de l'« esprit nostalgique » dans les années 1970 – un « esprit nostalgique » particulier : la mode « rétro »¹⁶ –, relève à peu près les mêmes couples nostalgiques que Clarke : la Renaissance rêve de l'Antiquité, le Romantisme du Moyen-Âge, les années 1960 du « Modern Style » du début du siècle, et les années 1980 des années 1950 et 1960, « n'hésitant pas, dans bien des cas, à se retourner nostalgiquement sur [eux]-même » (*idem* : 191). Et Keller introduit ici un concept fondamental pour l'analyse de la nostalgie au XX^e siècle, celui de « nostalgie instantanée » :

À ce point l'extrême rapprochement (voire la coïncidence) entre le regardant et le regardé produit une inversion par rapport à la nostalgie « classique » : celle-ci vivait le *passé comme un présent*, tandis que la nostalgie instantanée vit le *présent comme un passé*. (*ibidem*)

¹⁵ Les exemples d'expressions nostalgiques « populaires » et « commerciales » des dernières quinze ans pour les années 1980 et 1990 du siècle dernier sont innombrables, touchant surtout les domaines les plus sensibles à la muabilité frénétique des modes, de la musique pop aux vêtements au design.

¹⁶ Cf. Keller (1991 : 27) : « Depuis le début des années 1970, un esprit nostalgique s'est progressivement répandu dans le corps social, l'a investi de toutes parts, jusqu'à devenir une mode : la mode "rétro". On ressuscite le passé, on le réhabilite. Chacun recherche ses racines ».

Il est maintenant utile de revenir sur les citations de Stewart et West, d'où nous avons entamé ce parcours d'analyse sur la perception du temps, pour examiner l'autre aspect crucial de la nostalgie au XX^e siècle qu'on y avait isolé : celui de l'« esthétisation » de la nostalgie.

2.2. L'esthétisation de la nostalgie

Linda M. Austin repère un événement de partage dans le processus de transition de la nostalgie du domaine de la pathologie à celui de l'esthétique. En 1780, le jeune Friedrich Schiller, à l'époque étudiant en médecine à la Karlsschule, suit, sous le tutorat de Jakob Friedrich Abel, le cas de Joseph Frédéric Grammont, lui aussi un jeune étudiant en médecine à la même académie militaire de Stuttgart, tombé dans un état mélancolique qu'Abel avait diagnostiqué comme « mélancolie religieuse », mais qui montrait tous les symptômes de la nostalgie¹⁷. Et en tant que telle, relate-elle Linda M. Austin, Schiller l'aurait reconnue et soignée, adoptant d'abord le « remède de l'espoir » (« *hope cure* » : l'espoir du retour à la maison natale) et conseillant aux autorités de renvoyer le patient à la maison (*idem* : 8-9)¹⁸. Suite à leur refus, Schiller établie une thérapie alternative consistant en des séjours à la campagne. Il est pertinent de mentionner ici le traitement suivi parce que, si d'une part il s'accorde avec les positions orthodoxes de l'époque, d'autre part il révèle un lien très étroit entre le domaine de la

¹⁷ Je suis ici la recherche très détaillée de Austin, (2007 : 5 *sqq.*).

¹⁸ D'ailleurs, Hofer avait déjà suggéré que, dans les cas les moins graves de nostalgie, l'espoir du retour aurait pu suffire à la guérison : « Inter hæc spes facienda reditûs in patriam » (§ XII).

médecine et celui de la littérature ; il montre une influence réciproque qui sert de prémisse à la transition de la nostalgie d'un domaine à l'autre :

The idea of the countryside as the therapeutic arena of temporary and simulated freedom¹⁹ was based on a literary tradition, specifically the view of pastoral chiefly derived from Bernard le Bovier de Fontenelle's « Discours sur la nature de l'églogue » (1688). In this theory, the pastoral became the realm of an imagined past, a « demi-vrai ». (*idem* : 9)

Selon Linda M. Austin, ce sera donc la reformulation, proposée par Schiller quinze ans plus tard, de ce traitement en termes esthétiques dans ses théories de la poésie naïve et sentimentale (*Über naive und sentimentalische Dichtung*)²⁰ qui marquera « the initial stage of nostalgia's transition from affliction to aesthetic » (*idem* : 4). En particulier, le mérite de Schiller aurait été celui d'anticiper « the emerging movement of psychophysiology, which allowed the mnemonic desire called nostalgia to range beyond pathology to cover everyday, unconscious satisfactions » (*idem* : 15). La thérapie des séjours à la campagne reposerait, en effet, sur la fonction cathartique de la représentation, le milieu pastoral jouant le rôle de substitut et compensation de la maison natale, selon un parcours

¹⁹ Il est peut-être utile de rappeler une fois de plus que la nostalgie naît, « médicalement », comme maladie liée à la conscription militaire, donc au manque de liberté (avant tout de la liberté du retour chez soi).

²⁰ Le traité *Sur la poésie naïve et sentimentale* est publié en trois parties dans *Die Horen* entre novembre 1795 et janvier 1796, avant d'être réuni sous le titre unique et définitif de *Über naive und sentimentalische Dichtung* en 1800.

associatif qui relie Fontenelle à Thomas Purney (*A Full Enquiry into the True Nature of Pastoral*, 1717)²¹, Samuel Johnson (*Rambler*, 1750)²² et jusqu'aux interprétations les plus récentes de Andrew Ettin (1984) et de E. B. Daniels (1985). Au terme de ce parcours, l'auteur remarque :

[...] the « home » for which Grammont longed was less a historical or geographical place than a desire for an unreflective state and a provisional alternative for the real object of his desire, the familiarity of his rural community.
(*idem* : 10)

Il est également important, pour bien discerner les diverses forces en jeu dans cette transition du domaine de l'affliction à celui de l'esthétique, de noter le nouveau rôle acquis par les souvenirs personnels et la valeur croissante attachée à l'enfance dans les mêmes années : « By Schiller's time, pastoral also had begun to be connected with ideas of childhood and native scenery » (*ibidem*).

²¹ Voir Austin (2007 : 10) : « Purney called this realm [of pastoral] the “middle state”, his version of the “demi-vrai”, and following Fontenelle, saw it as a realm of wish fulfilment and ease (paresse). Not surprisingly, the pastoral quality of the countryside that dominates cases of homesickness such as Grammont's from the *Heimwehliteratur* is *otium*, or “vacant time” [...] ».

²² *Ibidem* : « [...] Samuel Johnson had linked the [pastoral] mode with individual recollections of youth. Meadows, brooks, and birds were, he believed, our earliest images, and we “willingly return” to them “in any hour of indolence and relaxation.” Our pleasure lies in their familiarity, in their longevity as memories, rather than in any particular association they conjure, and in our own persistent “inclination to stillness and tranquillity ».

Le critique cinématographique Emiliano Morreale, qui s'est intéressé à la nostalgie dans le cinéma italien, s'est poussé jusqu'à établir une sorte de date de naissance pour cette attention moderne aux souvenirs d'enfance :

Un presupposto fondamentale in questa storia è quella svolta nei rapporti familiari, con la rivalorizzazione dell'infanzia, narrata nei libri di storici come Philippe Ariès, e testimoniata dalla nascita di un genere (o sotto-genere) per noi fondamentale come il « ricordo d'infanzia ». Il testo fondativo sono in questo caso le *Confessions* (1762) [*sic*] di Jean-Jacques Rousseau [...]. (Morreale, 2009 : 18)²³

Suivant ces prémisses, le « long XIX^e siècle » est non seulement la période où la nostalgie pénètre dans la sphère de l'esthétique, mais il marque aussi le début de ce phénomène d'exacerbation qu'on pourrait appeler « esthétisation » de la nostalgie et qui dominera le siècle suivant. On assiste, à cette époque, à une expansion de l'esthétique nostalgique dans une direction double, vers l'intérieur et vers l'extérieur : la nostalgie, pour ainsi dire, se « privatise » (touchant la sphère du souvenir individuel, privé) et se « publicise » (touchant le domaine de la mémoire collective) simultanément :

In the mid-nineteenth century, nostalgia became institutionalized in national and provincial museums and urban memorials. The past was no longer unknown or unknowable. The past became « heritage ». In the nineteenth

²³ Rousseau a en réalité commencé la rédaction des *Confessions* en 1765. Il s'agit sans doute d'une erreur de frappe pour 1782, l'an de publication de la première partie de l'ouvrage.

century, for the first time in history, old monuments were restored in their original image. (Boym, 2001 : 15)²⁴

Dans son très éclairant ouvrage sur la mémoire culturelle, Aleida Assmann (1999 ; voir en particulier 33-61) relève la spécificité des « nouvelles formes de représentation spatiale du souvenir » (« neue Inszenierungsformen von Erinnerungsräumen » ; *idem* : 47) – dont la plus importante est le musée historique, emblème suprême du nouveau rapport avec le temps et l'histoire –, ainsi que la prolifération de musées et de monuments au XIX^e siècle, et observe que les racines de « [c]et intérêt pour l'histoire en tant que source d'information sur ses propres origines et sur sa propre identité » (« [d]iese Interesse an Geschichte als einer Auskunft über die eigene Herkunft und Identität ») plongent dans la Renaissance, lorsque « l'historiographie de cour se joint à la conception dynastique de l'histoire » (« [i]n der Renaissance bereits kam es zu einer Konjunktur der Hofhistoriographie und dynastischen Geschichtsschreibung » ; *idem* : 48)²⁵. La réflexion de Aleida Assmann, au lieu d'infirmar la thèse de Svetlana Boym, confirme plutôt la place distinctive que le XIX^e siècle occupe dans un processus

²⁴ Voir aussi, comme source de l'analyse de Boym, Riegl (1982).

²⁵ Il est également intéressant de mentionner la naissance, qu'Aleida Assmann repère à la même époque, d'une troisième dimension temporelle, parallèlement au « temps de l'église » (« Zeit der Kirche ») et au « temps du marchand » (« Zeit der Händler ») : le « temps des archivistes, des chroniqueurs et des historiens » (« Zeit der Archivare, Chronisten und Historiker »), « qui cherchaient les racines du présent dans le passé » (« die die Wurzeln der Gegenwart in der Vergangenheit suchten » ; *ibidem*).

plus vaste, ce que Svetlana Boym remarquait à propos du changement dans la perception du temps.

Parallèlement à cette nostalgie institutionnalisée, et étroitement liée à elle dans une parfaite harmonie, le sentiment nostalgique se répand aussi à une échelle plus privée et domestique (on pourrait presque parler d'une « macro-nostalgie » et d'une « micro-nostalgie »).

On assiste, dans les mêmes années, au phénomène que Svetlana Boym a appelé « souvenirization of the salon culture » :

Nostalgia as a historical emotion came of age at the time of Romanticism and is coeval with the birth of mass culture. It began with the early-nineteenth-century memory boom that turned the salon culture of educated urban dwellers and landowners into a ritual commemoration of lost youth, lost springs, lost dances, lost chances. With the perfection of album art, the practice of writing poems, drawing pictures and leaving dried flowers and plants in a lady's album, every flirtation was on the verge of becoming a memento mori. (Boym, 2001 : 16)

Au fil du XIX^e siècle, la nostalgie – une affection, depuis toujours, beaucoup plus populaire que la mélancolie²⁶ – sort des hôpitaux et entre dans les maisons, dans la vie de tous les jours, sous forme de « souvenirs », en particulier d'« objets-souvenirs » :

[...] normally objects have an intimate relation to remembrance. Through their associations, they play a familiar triggering or anchoring role in the mnemonic

²⁶ Cf., parmi les autres, Boym (2001 : 5) : « Unlike melancholia, which was regarded as an ailment of monks and philosophers, nostalgia was a more “democratic” disease that threatened to affect soldiers and sailors displaced far from home as well as many country people who began to move to the cities ».

process. Indeed, the nineteenth century institutionalized and exploited this connection between memories and objects in the form of a brisk trade in « keepsakes » and « souvenirs ». (Terdiman, 1993 : 13)

Le même phénomène de « réification des souvenirs » avait d'ailleurs déjà fait l'objet de l'analyse de Walter Benjamin dans *Zentralpark*, où il décrivait l'« objet-souvenir » comme une « relique sécularisée » (« [d]as Andenken ist die säkularisierte Reliquie » ; Benjamin, 1974 : 681) et il repérait dans le culte de l'*Andenken* une manifestation du passage de l'allégorie du monde extérieur au monde intérieur, au monde de l'expérience vécue :

Das Andenken ist das Kompliment des « Erlebnisses ». In ihm hat die zunehmende Selbstentfremdung des Menschen, der seine Vergangenheit als tote Habe inventarisiert, sich niedergeschlagen. Die Allegorie hat im neunzehnten Jahrhundert die Umwelt ausgeräumt, um sich in der Innenwelt anzusiedeln. Die Reliquie Kommt von der Leiche, das Andenken von der abgestorbenen Erfahrung her, welche sich, euphemistisch, Erlebnis nennt. (*ibidem*)²⁷

Quelques fragments plus loin, Benjamin revient sur la même transformation de l'allégorie entre Baroque et XIX^e siècle :

Die *Melancholie* enthält aber im neunzehnten Jahrhundert einen anderen Charakter als im siebzehnten. Die

²⁷ « Le “souvenir” [objet-souvenir] est complémentaire de l'expérience vécue. En lui, la croissante auto-aliénation de l'homme, qui inventorie son passé comme un bien mort, se dépose. L'allégorie a vidé, au XIX^e siècle, le monde extérieur, pour s'installer dans le monde intérieur. La relique vient du cadavre, le souvenir de l'expérience défunte, qui s'appelle, euphémiquement, expérience vécue ».

Schlüsselfigur der frühen Allegorie ist die Leiche. Die Schlüsselfigur der späten Allegorie ist das « Andenken ». Das « Andenken » ist das Schema der Verwandlung der Ware ins Objekt des Sammlers. (*idem* : 689)²⁸

Ce changement crucial de perspective (au sens le plus « visuel » du mot « perspective ») entre les deux allégories est à cent quatre-vingt degrés : du monde extérieur (*Umwelt*) au monde intérieur (*Innenwelt*) et, surtout, de la mort « à venir » au souvenir du temps vécu (et il n'est peut-être pas inopportun de parler d'un glissement d'une allégorie *mélancolique* à une allégorie, justement, *nostalgique*) :

[...] se è vero, secondo la tesi di uno storico moderno [Groethuysen, N.D.A.], che il nuovo spirito borghese aveva poco a poco svuotato la morte del suo pathos cristiano, ora è come se un diverso pathos, emigrando nel ricordo d'infanzia, andasse a rifugiarsi all'altra estremità della vita umana. (Orlando, 2007 : 39 ; cf. Morreale, 2009 : 18)

Linda M. Austin (2007 : 53 *sqq.*) détecte « deux signes précurseurs » de la progressive séparation entre nostalgie et deuil, dont le premier serait la substitution du concept de « depression » à celui de « mélancolie » dans le traité de Wilhelm Griesinger *Die Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten* (1845), cité dans le chapitre précédent. Ce qui m'intéresse ici est le deuxième signe qu'elle repère, grâce aux travaux d'Erwin Panofsky, car il se situe dans un contexte non

²⁸ « La *mélancolie*, au XIX^e siècle, a un caractère différent de celui qu'elle a au XIX^e siècle. La figure clé de l'ancienne allégorie est le cadavre. La figure clé de la nouvelle allégorie est le "souvenir". Le "souvenir" est le schéma de la transformation de la marchandise en objet de collection ». Je suis ici, du moins partiellement, la réflexion de Morreale sur Benjamin (2009 : 23-24).

pas médical mais esthétique, à cheval entre art visuel et art littéraire et parce qu'il annonce aussi, de façon très manifeste, le changement de perspective remarqué par Benjamin dans la métamorphose de l'allégorie.

Dans son *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Panofsky dédie un chapitre (Panofsky, 1955 : 295-320) à l'histoire du thème de l'Arcadie et, en particulier, au glissement de signifié de la célèbre phrase « Et in Arcadia Ego » entre sa première apparition, dans l'homonyme tableau du Guerchin²⁹, et le second des tableaux de Nicolas Poussin qui portent le même titre³⁰. Panofsky note que la phrase, généralement entendue dans le sens « j'ai été, moi aussi en Arcadie »³¹, avait à l'origine un signifié différent, le seul compatible avec la grammaire latine : « même en Arcadie, j'existe » (*idem* : 306-307).

Les mots, dans leur sens originel, étaient attribués au crâne (symbole de la Mort personnifiée) posé sur le tombeau. Mais l'effacement progressif du crâne (en premier plan dans le tableau du Guerchin, caché dans le premier tableau de Poussin et disparu dans le deuxième), la suppression, déjà manifeste dans le premier tableau de Poussin, de tout symbole de « decay and all-devouring time » – notamment la mouche et le rat du tableau du Guerchin – (*idem* : 307), ainsi que la nouvelle attitude des « Arcadiens » qui s'arrêtent devant

²⁹ Peint entre 1621 et 1623, selon Panofsky (1955 : 304) ; entre 1618 et 1622, selon d'autres.

³⁰ Le premier tableau date d'environ 1630 (sans doute 1627 ; Panofsky, 1955 : 311), le deuxième d'environ 1640 (sans doute 1637-1638).

³¹ Diderot, dans « De la poésie dramatique » (1758), traduit l'expression par les mots : « Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie » (*cf.* Panofsky, 1955 : 316-317 et note).

le tombeau, sont autant d'éléments qui contribuent à une interprétation bien différente du tableau de 1640 : « The Arcadians are not so much warned of an implacable future as they are immersed in mellow meditation on a beautiful past » (*idem* : 313)³².

Le *memento mori* n'a plus les traits d'une « rencontre dramatique avec la Mort » (*ibidem*). Maintenant c'est ce qui reste d'un homme – la présence de la pierre marquant l'absence de l'homme – qui « profère » les mots que lui, le mort, n'a plus le souffle pour prononcer : « We are confronted with a change from a thinly veiled moralism to undisguised elegiac sentiment » (*ibidem*). On est en effet déjà face à un sentiment qui annonce la « blessure du temps » qu'Aleida Assmann identifiera comme la marque des Romantiques³³. Ce qui avant était clair et net dans son admonition, à partir du deuxième tableau de Poussin est devenu vague et ambivalent, suscitant un sentiment intime où la tristesse s'accompagne d'une certaine douceur :

We can easily see that the new conception of the Tomb in Arcady initiated by Poussin's Louvre picture, and sanctioned by the mistranslation of its inscription, could

³² Je renvoie aussi à la traduction de Marthe et Bernard Teyssèdre, pour l'édition française de l'œuvre de Panofsky (p. 296), dont le choix des termes est très significatif : « Les Arcadiens ne sont pas tant menacés par un futur implacable qu'ils ne méditent avec douce *nostalgie* sur un passé de pure beauté » (c'est moi qui souligne).

³³ Cf. Assmann (1999 : 109) : « Die Wunde der Zeit ist die romantische Version des gefallenen Status. Er besteht im Abfall von einer der Natur eigentümlichen Form der Dauer. Der Absturz in die Zeit bedeutet Entfremdung » (« La blessure du temps est la version romantique du mythe de la chute qui consiste dans la dissolution d'une forme naturelle de survivance, dans la chute dans le temps et dans l'aliénation »).

lead to reflections of almost opposite nature, depressing and melancholy on the one hand, comforting and assuaging on the other; and, more often than not, to a truly « Romantic » fusion of both. (Panofsky, 1955 : 318-319)³⁴

Il n'est peut-être pas trop osé de croiser cette analyse avec les réflexions de Benjamin sur le souvenir, sur l'« objet-souvenir » en tant que tombeau de l'« expérience vécue » (et « défunte ») qui peut donc déclencher deux émotions de nature presque opposée : l'amère douleur de la perte (du passé) et la lénifiante douceur de la contemplation présente qui caractérisent la nostalgie.

Quand ce tombeau devient mode et marchandise, à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle et jusqu'à présent, il se répand sous des noms (des étiquettes, faudrait-il dire pour garder une certaine cohérence) différents et de formes changeantes, mais qui se révèlent, dans l'ensemble, homogènes. *Camp* (et *pop-camp*), *rétro*, *vintage*, *trash*³⁵ (auxquels on pourrait ajouter le côté « marchandise » – vêtements, ustensiles et gadgets différents – de l'« Ostalgie », la nostalgie pour la vie dans l'ex-RDA) : à l'origine de tous ces phénomènes réside celui du *kitsch*, dont le commencement coïncide (c'est la coïncidence des symptômes) avec l'entrée dans la modernité. La définition de « kitsch » offerte par Olalquiaga est particulièrement éclairante :

³⁴ Cf. aussi Austin (2007 : 54) : « The traditional admonition of inevitable death, the source of grief, depression, and melancholy, once corrupted into an act of individual memory, became a source of solace, if not pleasure. ».

³⁵ Pour toutes les nuances du rapport entre l'objet et le temps dans les diverses modes mentionnées et les liens de parenté et filiation que ces modes entretiennent, je renvoie aux pages éclairantes de Morreale, « Dal kitsch al camp, dal camp al vintage (e al trash) » (2009 : 32-39).

Despite appearances, kitsch is not an active commodity naively infused with the desire of a wish image, but rather a failed commodity that continually speaks of all it has ceased to be – a virtual image, existing in the impossibility of fully being. Kitsch is a time capsule with a two-way ticket to the realm of myth – the collective or individual land of dreams. Here, for a second or perhaps even a few minutes, there reigns an illusion of completeness, a universe devoid of past and future, a moment whose sheer intensity is to a large degree predicated on its very inexistence. This desperately sought moment, this secret treasure buried at the bottom of the sea, taints all waking experience with a deep-felt longing, as if one lived but to encounter once again this primal, archaic pleasure of total connection. [...] Kitsch assures that [the] lost time is momentarily found, but in order to do so it must die over and over again [...]. (Olalquiaga, 1998 : 28-29 ; cf. Morreale, 2009 : 33)

Les mots choisis par Olalquiaga sont très révélateurs du rapport plus qu'étroit que l'objet kitch – dont l'objet-souvenir représente la quintessence³⁶ – entretient avec la nostalgie : l'objet kitch parle de « ce qui a cessé d'être », il est une « image virtuelle », une « capsule temporelle » qui mène dans un royaume de « complétude » (illusoire) et de connexion totale, première et archaïque (qu'on se souvienne du parallèle proposé par Aleida Assmann entre la blessure du temps des Romantiques et le mythe de la chute), dans une terre affranchie du passé et du futur, c'est-à-dire dans un temps suspendu, hors du temps, libéré de son écoulement incessant et irréversible : « [...] nostalgia – Boym (2001 : xv) nous l'a dit – is rebellion against the modern idea of time [...] ».

³⁶ Morreale (2007 : 33) : « L'oggetto *kitch* per eccellenza in cui questo spirito è meglio visibile, è per l'appunto il *souvenir* [...] ».

La marque et l’emblème du kitsch est la « patine », ce « terme général pour désigner cette propriété des marchandises par laquelle leur âge devient signe clé de leur statut élevé » (McCracken, 1990 : 34 ; cf. Appadurai 1996 : 75 [fr. 2005 : 127] et Morreale, 2009 : 33). La patine, dont on assiste à une sorte de culte à la fin du XIX^e siècle, est le signe du temps qui est venu se poser sur les objets et, à l’origine, elle témoignait d’une aisance et d’un statut social aux racines anciennes (par opposition au statut des « nouveaux riches »)³⁷ : en d’autres termes, elle est l’indice d’une *justesse* (j’utilise le mot dans son sens le plus vaste, de caractère de ce qui est bien à sa place, sans approximation, mais aussi de ce qui est conforme à une harmonie) et d’une *authenticité* dont le garant est le temps qui a recouvert l’objet. Mais, en même temps, la patine marque aussi l’appartenance de l’objet à un autre monde, à un autre temps disparus ; elle marque à la fois une présence et une absence. Plus exactement, la patine signale une présence (l’objet) dont le droit d’être est ratifié, consacré par l’absence (le passé) qui revêt cette même présence :

The souvenir is not simply an object appearing out of context, an object from the past incongruously surviving in the present; rather, its function is to envelop the present within the past. Souvenirs are magical objects because of this transformation. (Stewart, 2003 : 151)

Au début de ce parcours qui voudrait rendre compte des modifications et des différentes facettes de la

³⁷ Pour une analyse approfondie de l’histoire de la « patine », voir le chapitre « “Ever Dearer in Our Thoughts” : Patina and the Representation of Status before and after the Eighteenth Century » McCracken (1990 : 31-43).

nostalgie entre XIX^e et XX^e siècle, j'avais avancé un raisonnement sur la photographie, comme une sorte de premier anneau auquel il est maintenant temps de revenir. Dans le nouveau contexte généré par la diffusion de la culture de masse et du marché, la patine devient l'emblème d'un processus selon lequel ce qui était « relativement insignifiant » à son époque – tel qu'une serviette du XVIII^e siècle ou un repose-pieds victorien (West, 2000 : 16) –, gagne en valeur au dépassement de cette même époque. Plus le temps passe, plus la valeur augmente ; plus il passe vite, plus vite la valeur augmente et, dans la logique du commerce, plus le nombre d'objets de valeurs augmente. Ce mécanisme est l'essence de la photographie, comme l'ont bien montré Susan Sontag, qui en dévoile la descendance du culte des ruines répandu au XVIII^e siècle, et, après elle, Nancy M. West :

Photography extends the eighteenth-century literati's discovery of the beauty of ruins into a genuinely popular taste. [...] The photographer is willy-nilly engaged in the enterprise of antiquing reality, and photographs are themselves instant antiques. (Sontag, 1990 : 79-80)³⁸

De ce pouvoir de la photographie s'en étaient bien rendus compte les organisateurs du plus grand concours photographique du monde, *C'était Paris en 1970*, lancé par la FNAC en mars 1970, rassemblant quelque 100 000 clichés de photographes amateurs

³⁸ Cf. aussi West. (2000 : 16) : « Nothing more than paper and yet everything more than paper, photographs are *instant antiques*, objects that condense to nothingness the increasingly small amount of time required to make something old into something cherished ».

(Keller, 1991 : 153)³⁹. Comme le titre le dit, il s'agissait de photographies de la ville « présente » mais dans une perspective où le présent était déjà « passé », incarnant parfaitement l'idée d'« archéologie instantanée » (*idem* : 154)⁴⁰. À la base de cette « archéologie instantanée » et des *instant antiques*, et en plein accord avec la perception d'un temps accéléré qui a déjà été l'objet d'analyse, réside une nostalgie de plus en plus « accélérée »⁴¹ (la même que celle du *rétro* et des autres modes, mais peut-être encore plus exaspérée), comme si la formation de la patine avait été réduite et condensée à l'instant même de la photographie ; elle se compose et se pose au moment où l'appareil « arrête » le passage du temps. La patine, qui marquait le temps écoulé, marque maintenant l'écoulement du temps.

La puissance du mécanisme « nostalgique » – et dans le contexte dont il est question ici il me semble approprié de parler d'un véritable mécanisme – est bien à l'esprit de ceux qui s'occupent de commerce et de publicité, et le rapport d'influence qui existe entre photographie et perception du temps d'une part, et publicité de l'autre, est bien plus complexe (et moins

³⁹ En décembre de la même année, Juliette Gréco publie aussi son single *C'était Paris en 1970* (paroles de P. Delanoë, éd. Philips).

⁴⁰ Un autre exemple éclairant donné par Keller est celui de l'exposition *Archéologie de la ville*, conçue par le groupe viennois Haus-Ricker Inc. pour l'ouverture du Centre Pompidou à Paris. L'exposition montrait la vie quotidienne (les objets de tous les jours) à Paris. Keller commente : « En fait, sous prétexte de montrer le présent, l'exposition parlait implicitement de l'avenir. Le futur la hantait comme son grand absent. C'est lui qui nous permet de voir nos ustensils [*sic*] quotidiens comme nous contemplions ceux qui ont été retrouvés à Pompei [...] » (*idem* : 175).

⁴¹ West (2000 : 16) parle de « accelerated nostalgia ».

unidirectionnel) qu'on ne pourrait le croire. Les mots par lesquels Nancy West introduit la thèse de son œuvre sont très explicites à cet égard :

The central argument of this book is that Kodak taught amateur photographers to apprehend their experiences and memories as objects of nostalgia, for the easy availability of snapshots allowed people for the first time in history to arrange their lives in such a way that painful or unpleasant aspects were systematically erased. (West, 2000 : 1)⁴²

En 1953, Philip Larkin, qui était particulièrement fasciné par la photographie, raisonnait en des termes similaires :

[...] Remembering each detail
We toss for half the night, but find next day
All's kodak-distant. Easily, then (though pale),

'Perspective brings significance,' we say,
Unhooding our photometers, and, snap !
What can't be printed can be thrown away.
(Larkin, « Whatever Happened ? », *TL D*, CP 74)

La photographie permet de mettre en place, de manière consciente et volontaire, donc contrôlée, le processus de sélection (notamment positive) que la mémoire effectue de façon inconsciente et involontaire, donc incontrôlable.

⁴² Le même concept est répété et précisé à p. 143 : « [Snapshotters] take photos of almost exclusively happy moments, and then use those photos as a means of reconstructing their histories into narratives of "timeless" pleasure and affection, thus striving to secure a future that will remain untouched by pain as it looks back on what seem to be moments that have somehow escaped sorrow and loss ».

Nancy West repère une transformation cruciale dans la relation triangulaire entre photographie, nostalgie et publicité au cours de la période 1888-1932. Au fil de ces années, l'attention promotionnelle de Kodak aurait radicalement changé : « [...] photography ceased to be a form of *play* and became a form of *memory* » (West, 2000 : 12). L'événement décisif de ce tournant est la première guerre mondiale, « when Americans [...] desperately needed photographs to perform as confirmations of family unity » (*idem* : 13). Un article du *Kodak Salesman*, au titre significatif de « Snapshots from Home » (qui aurait pu aussi bien être « Snapshots *from* Home »), publié pendant la guerre, invitait les parents et les êtres aimés à prendre des photos de leur vie quotidienne et à les envoyer au soldat en guerre :

Nostalgia – homesickness – will take a man's nerve far quicker than anything else, but give him a cheery letter from home, and some snapshots of the loved ones, and of the familiar home scenes, and the hun had best have a care.
(*idem* : 196)

La photographie est présentée dans l'article (qui a plutôt les traits d'une réclame) comme un antidote au mal qui touche les soldats américains comme il touchait les soldats suisses à l'époque de Hofer. Les photographies deviennent la force supplémentaire qui permettra à l'armée de gagner la guerre contre les Allemands. L'exemple est emblématique de la manière avec laquelle la nostalgie est entrée, au XX^e siècle, dans le mécanisme du marché et de la publicité et du rôle toujours plus central qu'elle revêtera au cours du siècle : « The effort to inculcate nostalgia is a central feature of modern merchandising », explique Appadurai (1996 : 76) dans son étude. Après avoir montré les différents types de nostalgie sur lesquels les catalogues américains

de vente par correspondance peuvent jouer – « [...] nostalgia for bygone lifestyles, material assemblages, life-stages (such as childhood), landscapes (of the Currier Ives variety), scenes (of the Norman Rockwell small town variety) and so on » (*ibidem*) –, il remarque comment la nostalgie est exploitée moins comme sentiment pour quelque chose en particulier, que comme mécanisme, comme dispositif émotionnel applicable à tout produit, en substituant au passé individuel une nouvelle narration (toujours recréée) de perte et de désir :

[...] such nostalgia, as far as mass merchandising is concerned, does not principally involve the evocation of a sentiment to which consumers who really have lost something can respond. Rather, these forms of mass advertising teach consumers to miss things they have never lost. That is, they create experiences of duration, passage, and loss that rewrite the lived histories of individuals, families, ethnic groups, and classes. In thus creating experiences of losses that never took place, these advertisements create what might be called « imagined nostalgia », nostalgia for things that never were. (*idem* : 77)

Un autre terme proposé par Appadurai pour définir ce phénomène de « nostalgia without lived experience or collective historical memory » est celui d'« ersatz nostalgia » ou « armchair nostalgia » (*idem* : 78). Cependant, la définition de ce type de nostalgie en tant que « nostalgie pour ce qui n'a jamais été » n'est pas suffisamment discriminante. Elle pourrait, en effet, convenir à tout type de nostalgie : un des traits distinctifs de la nostalgie en général est précisément, comme le dit le titre d'un article de David Lowenthal (1989 : 18-32), qu'elle « tells it like it wasn't ». Le propre de la nostalgie commercialisée doit donc résider ailleurs, peut-être dans ce « specific understanding of time » qui évalue le temps

selon la balance de l'argent : « Time is money » (Boym, 2001 : 38). Si la nostalgie moderne est une réaction à la vision moderne du temps comme progrès et comme écoulement irréversible et peut, par conséquent, être interprétée comme une quête « latérale », plutôt que « en arrière », du temps⁴³, donc comme une recherche du temps perdu qui creuse dans le passé pour créer un temps hors du temps – le temps du souvenir –, ce qui d'ailleurs la rapproche du rôle de l'*otium*⁴⁴ dans le cas de Grammont et Schiller ; si cette prémisse est vraie, alors le tournant se situe dans la « marchandisation du temps », de ce « temps hors du temps » qui se voulait une réaction au temps du « time is money » :

« Free time », whether for workers, professionals, or schoolchildren, is seen as quintessentially the time of consumption, and, since discretionary consumption calls both for « free » time (time freed of commodified constraints) and « free » money, at least to some degree, consumption becomes a temporal marker of leisure, of time away from work. Transformed into contemporary forms of leisure, where both space and time mark distance from work, we enter the world of the luxury cruise and the

⁴³ Cf. Boym (2001 : 13) : « The nostalgic directs his gaze not only backwards but sideways [...] ». Et encore, p. 354 : « Nostalgia is never literal, but lateral. It looks sideways ». Le discours est particulièrement vrai pour ce que Boym appelle « reflective nostalgia », par opposition à la « restorative nostalgia » (*idem* : xviii). Les deux concepts seront repris et expliqués plus loin dans ce chapitre.

⁴⁴ Suivant André (1962), Rosenmeyer (1973 : 67) fait l'observation suivante : « *Otium*, as has recently been made plausible, is originally a military term, meaning [...] a soldier's leave from duty ».

packaged vacation, commodified as « time out of time ».
(Appadurai, 1996 : 79)⁴⁵

L'*otium* a été absorbé par le *negotium* auquel anciennement il s'opposait. La nostalgie n'est plus alors seulement le moyen que le marché utilise pour vendre ses produits, elle est aussi le produit qu'il vend : « Ersatz nostalgia promoted by the entertainment industry makes everything time-sensitive and exploits that temporal deficit by giving a cure that is also a poison » (Boym, 2001 : 38). L'équation est simple, et Clarke, dans son bref article de 1971, l'avait bien résolue : si « time is money » et la nostalgie est un moyen de gagner du « temps hors du temps » (comme l'on gagne un lieu mais aussi, en inversant la perspective, comme l'on met quelque chose, originellement un terrain, à profit) alors « [c]learly, nostalgia means money » (Clarke, 1971 : 37).

3. Nostalgie critique

La situation de la nostalgie au XX^e siècle a quelque chose d'apparemment paradoxal : autant sa présence (dans ses multiples formes, pour ainsi dire, « banalisées ») est répandue, voire, surtout dans la seconde moitié du siècle, envahissante et presque pandémique – comme si les pires cauchemars des généraux des armées de Napoléon s'étaient finalement concrétisés dans la société civile, quelque cent cinquante ans plus tard⁴⁶ –, autant sa

⁴⁵ Je renvoie, pour une analyse de la « marchandisation du temps », au chapitre « The Commodification of Time » (*idem* : 79-83).

⁴⁶ Dans la thèse en médecine de Jules Yvonneau (1821 : 11), on peut lire : « [...] jamais on n['] a vu [la nostalgie], sans contredit, moissonner un plus grand nombre de victimes que dans les

présence est exécrée et niée ; autant sa séduction est subrepticement exploitée, autant elle est ouvertement rejetée⁴⁷. Les causes d'une telle dévalorisation (il ne serait peut-être pas inopportun de parler d'un véritable « refoulement collectif ») du sentiment nostalgique peuvent être saisies dans les circonstances historico-politiques propres à un pays donné ou dans des conditions socioculturelles d'ordre plus général. Le plus souvent, évidemment, elles résident dans une alliance des deux. En Italie, à titre d'exemple, la substantivation de l'adjectif « nostalgique », après la deuxième guerre mondiale, est utilisée pour indiquer un type de nostalgique particulier, celui du régime fasciste, comme en témoignent les dictionnaires de langue italienne⁴⁸, et comme l'avait déjà remarqué Migliorini en 1949 :

Da non molto tempo si leggono notizie di *manifestazioni nostalgiche*, di *arresto di nostalgici*, e simili : anche se la parola non è accompagnata da virgolette, le quali valgono subito a mostrare che si tratta di una speciale nostalgia, tutti intendono che si tratta di nostalgia del passato regime. (Migliorini, 1968 [1949] : 140)⁴⁹

armées, où elle revêt souvent un caractère épidémique ». La même phrase apparaît à l'identique dans la thèse de H. J. M. Hyacinthe Musset (1830 : 24-25).

⁴⁷ Cf. Boym (2001 : xiv) : « [...] the more nostalgia there is, the more heatedly it is denied. Nostalgia is something of a bad word, an affectionate insult at best ».

⁴⁸ Dans le *Dizionario della lingua italiana* (Devoto, Oli, 1990), par exemple, on lit : « nostalgico : [...] Come *s.m.*, per lo più polemicamente, chi desidera il ritorno a un regime politico tramontato (spec. a proposito del fascismo) ».

⁴⁹ Le cas du *Nouveau Petit Robert* (1996) est également révélateur puisque, tout en donnant une définition générique – « Personne

Mais au delà des cas particuliers, c'est aux mêmes raisons socioculturelles qui ont provoqué la diffusion de ce sentiment, qu'il faudra aussi imputer son reniement (son refoulement). Il n'est pas étonnant, en effet, qu'à une époque où l'histoire et la progression du temps sont interprétées comme *progrès* tout court, le terme qui indique le regard au passé par excellence soit utilisé presque uniquement dans son sens péjoratif d'attitude réactionnaire, signe d'une incapacité d'adaptation au présent et d'une vision myopique, voire même d'une cécité, devant les évidentes promesses du futur.

La nostalgie qui caractérise le marché (y compris le marché de l'art) exploite, comme l'a bien montré Keller, le mécanisme du rappel au passé, mais sans adhérer au passé rappelé, toujours dans une attitude « défensive », comme pour se protéger d'une des pires accusations possibles au siècle du temps accéléré, celle d'être l'expression d'un sentiment « passéiste » :

Aujourd'hui on cite le passé, on le sollicite à l'envi, mais sans y adhérer vraiment. On le réactive sans s'y abandonner. Le retour à l'ancien se tempère d'une ironie, comme s'il fallait se défendre par avance de l'accusation de passéisme. (Keller, 1991 : 28)

L'analyse du sociologue Christopher Lasch se révèle encore plus minutieuse :

A society that has made « nostalgia » a marketable commodity on the cultural exchange quickly repudiates the suggestion that life in the past was in any important way better than life today. Having trivialized the past by equating it with outmoded styles of consumption,

qui regrette (qqch. ou qqn.) » –, le seul exemple que la concision de l'œuvre concède est : « *Les nostalgiques du nazisme.* »

discarded fashions and attitudes, people today resent anyone who draws on the past in serious discussions of contemporary conditions or attempts to use the past as a standard by which to judge the present. Current critical dogma equates every such reference to the past as itself an expression of nostalgia. (Lasch, 1991 [1979] : xvii)

L'observation de Lasch, tout en dévoilant l'ambiguïté du mécanisme sur lequel porte le phénomène de la « nostalgie-déco », révèle aussi jusqu'à quel point, encore en 1979, le terme « nostalgie » est généralement associé à une attitude négative : il faut se défendre de l'accusation de nostalgie comme il faut se défendre de l'accusation de passéisme. D'ailleurs, Lasch explicite sa position à l'égard de la nostalgie dans un article de 1984 : « The victim of nostalgia is worse than a reactionary ; he is an incurable sentimentalist » (Lasch, 1984 : 65 ; cf. Tannock, 1995 : 457). L'équation courante identifie la nostalgie au conservatisme politique (en Italie, on l'a vu, au régime d'avant-guerre) et social, par exemple dans les rapports entre les groupes sociaux, presque toujours selon une opposition dualiste, que ce soit une question de genre (homme / femme) ou d'ethnie (local / immigré) ou autre. D'où une hostilité, plus ou moins mesurée, vers la nostalgie⁵⁰, qui tend à assimiler le sentiment (la nostalgie) à l'objet (l'époque) : « The problem with such critiques is that they risk conflating nostalgia with its presence in, and use by, dominant and conservative groups » (Tannock, 1995 : 457).

À partir des années 1990, une nouvelle perspective sur la nostalgie se développe dans le cadre des études sur la mémoire culturelle et des études littéraires,

⁵⁰ Parmi les exemples d'une telle critique hostile à la nostalgie, Tannock (1995 : 464, note 4) compte : Stewart (2003 [1993]), Doane, Hodges (1987), Greene (1991), Combs (1993).

proposant une interprétation différente de ce sentiment. Particulièrement représentatif de cette tendance est justement l'article de Tannock dédié à la « critique de la nostalgie », où il affirme la nécessité de séparer la critique du contenu, de l'auteur et du public d'une narrative nostalgique, de la critique de la structure de la nostalgie qui évalue positivement le passé en réponse à un présent évalué négativement (*idem* : 458). La possibilité d'une nostalgie qui ne soit pas expression d'un passéisme aux contours politiques réactionnaires mais, au contraire, un instrument de regard critique avait d'ailleurs déjà commencé à circuler depuis quelques années (*cf. idem* : 464, note 6). Jameson, par exemple, dans l'article « Walter Benjamin ; or, Nostalgia » qui date de 1969, présentait clairement les potentialités positives d'une nostalgie critique et consciente, telle qu'il la détectait chez Benjamin :

[...] if nostalgia as a political motivation is most frequently associated with Fascism, there is no reason why a nostalgia conscious of itself, a lucid and remorseless dissatisfaction with the present on the grounds of some remembered plenitude, cannot furnish as adequate a revolutionary stimulus as any other [...]. (Jameson, 1974 [1969] : 82)

Cependant, c'est plutôt au cours des vingt dernières années qu'un nombre croissant d'ouvrages sur la nostalgie a mis de plus en plus en lumière la valeur critique que ce sentiment peut parfois entraîner et a essayé une sorte de « relocalisation » et « redétermination » de son rôle. Nancy M. West, par exemple, tout en reconnaissant les dangers inhérents à la nostalgie et en querelle ouverte avec Terdiman⁵¹,

⁵¹ *Cf.* West (2000 : 10) : « Like many other writers on memory, Terdiman views nostalgia as a condition largely synonymous with forgetting, denial, retreat, and sentimental weakness ».

la considère « a potentially valuable mode of feeling – one born not necessarily out of delusion or escape but out of necessity, resistance, even hope ». Son jugement final est, donc, positif : « Ultimately, I find it to be much more valuable than harmful » (West, 2000 : 10).

Si l'affirmation de West témoigne du changement de tendance dans la perception de la nostalgie, le travail mené par Svetlana Boym se démontre peut-être encore plus intéressant et plus utile dans le contexte de notre recherche, dans la mesure où l'auteure offre une véritable systématisation des deux majeures tensions du sentiment : c'est-à-dire ces tensions qui, si laissées dans le flou comme elles l'ont été pendant longtemps, rendent tout jugement instable et essentiellement infondé. Boym fait une nette distinction entre une « nostalgie restauratrice » et une « nostalgie réflexive » et en explique les différences :

Restorative nostalgia stresses *nostos* and attempts a transhistorical reconstruction of the lost home. Reflective nostalgia thrives in *algia*, the longing itself, and delays homecoming – wistfully, ironically, desperately. Restorative nostalgia does not think of itself as nostalgia, but rather as truth and tradition. Reflective nostalgia dwells on the ambivalences of human longing and belonging and does not shy away from the contradictions of modernity. Restorative nostalgia protects the absolute truth, while reflective nostalgia calls it into doubt. (Boym, 2001 : xviii)

Les oppositions spécifiques entre les deux types de nostalgies esquissées par Boym sont éclairantes, et elles deviennent cruciales dans l'interprétation des poètes qui seront objet d'analyse dans les chapitres suivants. Si, par exemple, on manque d'apercevoir (comme il l'est arrivé à certains critiques) la mise en discussion du rapport entre « idéal » et « vérité », déclenchée par l'ironie, dans la poésie de Philip Larkin, alors évidemment on

risquera de confondre sa perspective profondément critique et toujours ambivalente, avec une nostalgie obtusément restauratrice et « monolithiquement » réactionnaire. Les malentendus peuvent également se multiplier si dans l'« archéologie » de l'Irlandais (*Nord-irlandais*) Seamus Heaney ou dans la « traversée » de Claude Esteban l'on néglige de voir, comme partie intégrante de la recherche de l'identité, la redéfinition perpétuelle de l'identité elle-même que la quête implique, et donc les « ambivalences du désir et de l'appartenance ». Ou encore, comment peut-on comprendre l'exil existentiel de Caproni, sans reconnaître que sa racine puise dans la conscience amère de l'impossibilité de tout retour – ou, pire, de l'ambiguïté de tout retour (im)possible ? J'en cite, à titre d'exemple, le poème « Ritorno », où le double sens du dernier vers renforce le conflit entre persistance et changement qui parcourt tout le poème et questionne le concept même d'*identité* :

Sono tornato là
dove non ero mai stato.
Nulla, da come non fu, è mutato.
Sul tavolo (sull'incerato
a quadretti) ammezzato
ho ritrovato il bicchiere
mai riempito. Tutto
è ancora rimasto quale
mai l'avevo lasciato.
(MT, GC 374)

Comment le comprendre, sans en admettre l'origine dans la conscience d'une distance qui vient toujours s'interposer, d'une cassure qui, suivant la première crevasse de la guerre qui a « pénétré dans les os » du poète, se fait de plus en plus profonde ? « Reflective nostalgia – écrit encore Svetlana Boym (2001 : 49) – is

[...] concerned with historical and individual time, with the irrevocability of the past and human finitude ».

S'il y a un trait dominant commun aux quatre poètes présentés, c'est précisément celui de la « conscience ». Boym, dans son explication du choix de l'adjectif « réflexive », observe : « *Reflection* suggests new flexibility, not the reestablishment of stasis » (*ibidem*). Poursuivant la suggestion linguistique, on pourrait ajouter qu'étymologiquement la réflexion est le phénomène qui se produit quand un objet qui bouge à une certaine vitesse, rencontre l'obstacle d'un autre objet, lequel le fait changer de direction. Le mouvement revêt un rôle central, comme en témoigne clairement la poésie d'Esteban, qui est toujours « en chemin » et qui est toute « un trajet »⁵². Quand l'objet en mouvement est le regard, la réflexion se double encore d'une autre richesse : tandis que la nostalgie restauratrice a les yeux figés dans un passé qui à son tour fixe la nostalgie elle-même, la nostalgie réflexive est atteinte par son propre regard : elle « se reflète » et, contrairement à Narcisse, elle se reconnaît. Dans ce sens, la « nostalgie critique » est une réflexion tant sur le rapport entre passé et présent que sur les séductions du mécanisme nostalgique lui-même, ce qui lui permet, tout en restant « nostalgie » – donc sentiment, affection⁵³ –, de le déconstruire, comme le fait, notamment, la poésie de Philip Larkin. C'est dans la distance créée par cette

⁵² Qu'on pense seulement au titre du dernier livre publié par Esteban de son vivant : *Trajet d'une blessure* (2006).

⁵³ Cf. Boym (2001 : 30) : « [...] affection and reflection are not mutually exclusive but reciprocally illuminating, even when the tension remains unresolved and longing incurable ».

conscience que peut s'insérer l'*ironie*⁵⁴, comme Linda Hutcheon, spécialiste du sujet et « utterly un-nostalgic », a pu le remarquer, en offrant une interprétation qui voit dans l'ironie, non pas un instrument de défense contre « l'accusation de passéisme » (Keller, 1991 : 28), mais bien plutôt la possibilité d'un regard critique :

[...] irony and nostalgia are not qualities of *objects*; they are responses of *subjects* – active, emotionally- and intellectually-engaged subjects. The ironizing of nostalgia, in the very act of its invoking, may be one way the postmodern has of taking responsibility for such responses by creating a small part of the distance necessary for reflective thought about the present as well as the past. (Hutcheon, 1998)

La nostalgie telle qu'elle se révèle dans l'œuvre de nos poètes commence là où la nostalgie restauratrice termine, ou se bloque, se fige. Elle remet en cause les véritables concepts sur lesquels l'autre bâtit ses mythes : l'authenticité, la vérité, les racines, l'identité, le chez-soi. Dans une tension qui la déchire et qui, en même temps, en construit l'identité dans toutes ses ambiguïtés et ambivalences, la nostalgie critique questionne la *re-*

⁵⁴ L'ironie n'est pas un trait *nécessaire* de la nostalgie critique ou nostalgie réflexive, elle en est une possibilité. En revanche, elle est exclue de la perspective restauratrice. Cf. Boym (2001 : 49) : « Restorative nostalgia takes itself dead seriously. Reflective nostalgia, on the other hand, can be ironic and humorous ». On pourrait être tenté d'attribuer à l'ironie la fonction de création de la distance et donc l'investir d'une primauté chronologique par rapport à la distance qui, par conséquent, en serait l'effet. Je crois pourtant qu'en cas d'adhérence totale entre la nostalgie et son objet, ou entre la nostalgie et la personne qui la ressent, l'ironie ne trouverait pas de place pour surgir. Il me semble donc plus logique de considérer l'ironie comme une des marques possibles d'une distance préexistante.

présentation dans son sens premier, de rendre à nouveau présent ce qui est absent – passé ou loin – (mais qu'on pense aussi à l'autre signifié du verbe « représenter », qui chez Esteban et, de façon différente, chez Heaney, devient une nécessité primaire : d'être présent à la place d'un *autre*, de prêter son propre corps aux gestes de *l'autre*, sa propre voix aux mots d'autrui, d'accueillir, enfin, l'altérité dans l'identité). C'est à la lumière de cette tension que, par exemple, on peut comprendre comment un poète qui écrit, comme l'affirme Larkin (1983 : 79), « to preserve things I have seen / thought / felt » et « to keep [the experience] from oblivion », puisse aussi écrire, face au *signe* par excellence – un monument funéraire – de la mémoire et de la conservation ; autrement dit, de la présence de ce qui est le plus absent :

Time has transfigured them into
Untruth. The stone fidelity
They hardly meant has come to be
Their final blazon, and to prove
Our almost-instinct almost true:
What will survive of us is love.

(Larkin, « An Arundel Tomb », *TWW*, CP 111)

Je ne crois pas nécessaire, comme quelqu'un l'a fait⁵⁵, de chercher et peut-être forcer un double sens tennistique dans le dernier mot du poème renvoyant au signifié de « zéro ». Le jeu de mots ne serait en effet conforté par aucune autre allusion à ce sport dans les vers qui précèdent, ni par aucune autre occurrence du même double sens dans l'œuvre entière de Larkin.

⁵⁵ Cf. Waterman (2016 : 172). La suggestion reste néanmoins séduisante.

D'ailleurs, l'amère ironie de la strophe créée par le renversement et la déviation continuel du raisonnement par rapport à ce qu'on s'attendrait, par la réfraction et réflexion vertigineuses du point de vue, me semble en soi suffisante, sans cet ajout.

En conclusion je voudrais revenir à Boym pour noter deux curieuses « convergences ». La première est que, parmi les exemples de nostalgie réflexive, Boym inclut Nietzsche. En expliquant les raisons de cette inclusion (Boym, 2001 : 24-25), elle cite le passage suivant :

Observe le troupeau qui pâit sous tes yeux : il ne sait ce qu'est hier ni aujourd'hui, il gambade, broute, se repose, digère, gambade à nouveau, et ainsi du matin au soir et jour après jour, étroitement attaché par son plaisir et son déplaisir au piquet de l'instant, et ne connaissant pour cette raison ni mélancolie ni dégoût. [...] L'homme demanda peut-être un jour à l'animal : « Pourquoi ne me parles-tu pas de ton bonheur, pourquoi restes-tu là à me regarder ? » L'animal voulut répondre, et lui dire : « Cela vient de ce que j'oublie immédiatement ce que je voulais dire » – mais il oublia aussi cette réponse, et resta muet – et l'homme de s'étonner. (Nietzsche, 1990 : 95 ; cf. Boym, 2001 : 26)

Le morceau montre une certaine affinité avec le poème « At Grass » de Philip Larkin, qui fera l'objet d'analyse dans le chapitre dédié au poète anglais : ici le troupeau, là les chevaux ; et, dans les deux, le même silence ironique (mais pour des raisons et avec des implications différentes) en réponse à la question posée par l'être humain. La ressemblance est frappante, à l'exception de la distance entre l'être humain et l'animal investi du sentiment nostalgique : chez Nietzsche le troupeau pâit à côté de l'homme (il pourrait le toucher, ils se regardent l'un l'autre), tandis que chez Larkin l'écart entre l'homme et les chevaux est si grand que

L'œil du poète a du mal à saisir les animaux. La distance s'est accrue, et si dans le passage de Nietzsche la nostalgie donne lieu à l'ironie, chez Larkin – comme on le verra – elle aboutit (l'ironie n'en est qu'une étape) à sa propre déconstruction.

La deuxième convergence concerne un autre exemple de nostalgie réflexive présenté par Boym : de même que Jameson avait, pour ainsi dire, ouvert le chemin à une réévaluation de la nostalgie en partant de l'œuvre de Benjamin, Boym aussi invoque le philosophe allemand. Le visage tourné vers le passé, l'ange de l'histoire de Benjamin (qui s'inspire de l'*Angelus Novus* de Klee, mais qui n'en est pas une description, si ce n'est dans les trois premières phrases du texte du philosophe), « voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré », mais il est poussé vers l'avenir par la tempête qui souffle du paradis. Boym commente cette neuvième « thèse de l'histoire » de la façon suivante : « The angel of history freezes in the precarious present, motionless in the crosswinds, embodying what Benjamin called “a dialectic at a standstill” » (Boym, 2001 : 29). Sans entrer dans le débat relatif à l'interprétation de la position philosophique de Benjamin et sans examiner l'utilisation que Boym fait de ce passage pour sa propre théorisation du concept de « off-modern » (*idem* : 29-31), je voudrais à peine relever un point de rencontre sur lequel conclure ce parcours à travers la « nostalgie critique ». Il y a une vingtaine d'années, Seamus Heaney s'est approprié l'image de l'ange de l'histoire pour la transformer, de façon peut-être partiellement infidèle à son origine, mais gardant la double tension foncière – entre passé et futur, entre mouvement et fixité – qui la caractérise. L'« ange de l'histoire » est devenu – avec ses

deux rames à la place des ailes – le « batelier de la poésie » :

In order to propel himself and his craft forward, the oarsman must sit facing backward. In a similar fashion, the poet's craft requires the poet to take cognizance of all the poetry that lies behind him in order to devise another way forward. The poet must keep his future-oriented intelligence fully informed by the steadfastness of his backward look [...]. Like the angel of history who, as Benjamin said, is dragged into the future while staring directly into the past, the angel of poetry is also subject to strains that compel him in both directions.

(Heaney, 2002 : 53)

4. Nostalgie et psychanalyse : une perspective

Un tournant d'intérêt particulier, dans l'histoire de la nostalgie entre la fin du XIX^e siècle et le début du vingtième, réside dans ce que Linda M. Austin a appelé la « dépathologisation » de la nostalgie et qui a déjà été partiellement mise en lumière dans le premier chapitre et dans la première partie de ce chapitre. Comme on l'a vu, le terme dans la seconde moitié du XIX^e siècle sort progressivement des dictionnaires et des traités médicaux, l'affection se détachant de plus en plus de la pathologie dont elle avait toujours été une sous-catégorie : la mélancolie. Au moment de la révolution freudienne, la nostalgie, contrairement à la mélancolie à laquelle le psychanalyste viennois dédie le célèbre article « Trauer und Melancholie » (1917), ne fait plus partie des névroses dont il faut rendre compte. Non seulement aucun de ses essais n'est consacré à la nostalgie en tant qu'objet d'étude, mais, de plus, comme un rapide examen des occurrences lexicales dans son œuvre complète en témoigne, le terme est totalement

absent dans sa version médicale (en grec) et ses traductions sont moins que sporadiques : le terme *Nostalgie* (en allemand) apparaît une seule fois, sous forme abrégée, dans l'« Anamnese Nina R. » (1891), où il parle de « sexuelle nost[algie] », et le terme *Heimweh* ne compte qu'une seule occurrence, dans « Das Unheimliche » (1919), où il est utilisé de façon non scientifique dans la « plaisanterie » (« Scherzwort ») – pourtant très révélatrice – « *Liebe ist Heimweh* » : « L'amour est le mal du pays »⁵⁶. En dépit de cette absence, on ferait fausse route si l'on croyait que la nostalgie ne trouve pas de place dans le système freudien. Au contraire, elle revêt un rôle central et il ne pourrait en être autrement s'il est vrai, comme le dit Terdiman (1993 : 240), que « la psychanalyse est le dernier Art de la Mémoire de notre culture » :

Desire, instinct, dream, association, neurosis, repression, repetition, the unconscious – all the central notions of psychoanalysis – [...] appear to have been rewritten as memory functions or dysfunctions. Moreover, they were theorized as such by Freud himself. (*idem* : 241)⁵⁷

Dans ce cadre, la nostalgie devient plus que ce qu'elle était avant (soit une pathologie parmi beaucoup d'autres) : elle devient un instrument d'explication, la structure fondamentale du désir. À la *Nostalgie* et au

⁵⁶ On se souviendra que déjà Guillaume de Saliceto, à la fin du XIII^e siècle, avait rapproché le sentiment amoureux (*melancolia ex amore*) de la nostalgie (*melancolia ex desiderio repatriandi*). Cf. *supra* p. 65.

⁵⁷ Voir aussi plus loin : « No modern theory of individual action or cultural process has made more of memory than Freud's. None has conceived the preservation of the past as more problematic in the present » (*idem* : 242).

Heimweh (je reviendrai plus tard sur l'importance de cet hapax dans l'œuvre du psychanalyste), Freud préfère le mot *Sehnsucht*, le désir ardent. Bolzinger, psychanalyste et membre de la Société de psychanalyse freudienne, comme je l'ai dit dans le premier chapitre, met en garde contre toute propension à une assimilation facile de la nostalgie en tant que *Heimweh* à la nostalgie en tant que *Sehnsucht* :

Le *Heimweh* nostalgique se conjugue étroitement avec les angoisses de l'*unheimlich* décryptées par Freud. En revanche, l'expression *Heimsehnsucht*, introduite par Haller, a créé une voie de dérivation. La nostalgie en tant que *Sehnsucht* est indexée aux appétits d'inconnu, à la passion de changer. Mettre en équation l'obsession de revenir chez soi quand on est ailleurs et le désir de partir ailleurs quand on est chez soi est le fruit abstrait d'une logique de bibliothèque. L'idée de nostalgie ne se confond pas avec le désir de ce qu'on n'a jamais eu. Pourquoi ? Parce que la question du retour en est exclue. (Bolzinger, 2007 : 213)⁵⁸

Néanmoins, beaucoup d'autres spécialistes ont remarqué que la *Sehnsucht* freudienne montre des traits fondamentalement « nostalgiques », faisant tomber l'accent sur le « nostos ». Roth, par exemple, en citant la célèbre phrase des *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (« Die Objektfindung ist eigentlich eine Wiederfindung » ; Freud, 1991 [1905] : 123), écrit : « For Freud, the very structure of human desire was nostalgic : “the finding of an object is in fact a refinding of it” » (Roth, 1993 : 40). Et il poursuit quelques lignes plus loin :

⁵⁸ L'allusion est à l'idée de « nostalgie ouverte » proposée par Jankélévitch (1974). Pour le *Heimsehnsucht* de Haller, cf. *supra* p. 31 et p. 44.

For psychoanalysis, desire is, in a sense, nothing but nostalgic. Thus, if by the end of the nineteenth century nostalgia becomes almost invisible as a medical pathology, it soon reappears as an essential aspect of normal desire.
(*ibidem*)

D'ailleurs, si on accepte que la nostalgie tombe dans le domaine de la mémoire (on pourrait dire qu'elle est un sentiment de la mémoire), et que le terrain de la mémoire appartient à la sphère de la *représentation*, de la *reconstruction* et des *symboles* plutôt qu'à celle de la *reproduction* fidèle⁵⁹, alors les frontières entre « lieu où l'on a été » et « lieu où l'on n'a pas été », ou entre « lieu où on a été » et « lieu où l'on croit avoir été », en termes de subjectivité (ce qui nous intéresse ici), s'estompent rapidement. Même dans l'hypothèse d'une perspective exclusivement spatiale, la question demeure, semble-t-il, beaucoup plus compliquée qu'on ne pourrait le croire : si la nostalgie était nostalgie d'un « lieu », où ce lieu commencerait-il ? Où, spatialement, pourrait-on tracer les frontières de ce lieu ? Une nostalgie de la maison comprend-elle le seuil

⁵⁹ Comme l'a bien montré Terdiman (1993 : 240-288), dans le premier de ses deux chapitres sur la mémoire dans l'oeuvre de Freud, le passage de l'interprétation de la mémoire comme « reproduction » à celle de la mémoire comme « représentation » a un rôle décisif dans la théorisation du psychanalyste viennois. À titre d'exemple, pp. 267-268 : « Freud's opposition to models of neurological "localization" and his abandonment of "seduction theory" in favor of the more supple interpretive paradigms of mature psychoanalysis helped turn his conceptualization of psychic material from what I have been calling a model of "reproduction" (entailing the veridical replication and verbatim conservation of past contents) to one of "representation" (conceiving rather the semiotic replacement of one content by another that is understood to stand for it) ».

de la maison ? Et la rue ? La nostalgie d'une ville comprend-elle la périphérie de la ville ? Quand Kant affirme que le nostalgique ne cherche pas le lieu de la maison, mais le temps de la jeunesse, on est déjà dans le domaine de la représentation et du symbole (le lieu étant représentation symbolique du temps de la jeunesse)⁶⁰. De là à Freud, comme l'a montré Starobinski, la distance est plus temporelle et terminologique que conceptuelle :

[...] Kant affirmait déjà que le nostalgique désire moins retrouver le spectacle de son lieu natal que les sensations de sa propre enfance. C'est dans son passé personnel que le nostalgique cherche à accomplir le mouvement du retour : quand Freud développera les notions de *fixation* et de *régression*, il ne fera que reprendre, expliciter et préciser, dans une nouvelle terminologie technique, l'explication suggérée par Kant. Le mot *régression* implique à sa manière l'idée du retour. Mais c'est dans sa propre histoire que le névrosé régresse. Le village est intériorisé. Ce qui avait d'abord été défini comme le rapport à un lieu natal est donc redéfini de nos jours comme rapport aux figures parentales et aux stades primitifs du développement personnel.

(Starobinski, 1966 : 114-115).

Une telle intériorisation de la nostalgie a aussi été observée par J. Phillips (1985). Partant de l'épisode du jeu de la bobine, raconté par Freud dans *Jenseits des*

⁶⁰ L'argument est focalisé sur la définition du « lieu où l'on a été ». Cependant, même la définition du « lieu où l'on n'a pas été et l'on désire aller » est, selon Terdiman, plus problématique et moins « exclusive » (ce lieu-là ne surgissant pas de l'exclusion des autres lieux où je suis ou ai été) qu'on ne le voudrait : « When we are stuck in the box of the here and now, thinking “outside the box” is something memory models for us. In that sense, memory is our template for utopia – it is the source of our imagination of something *else* » (Terdiman, 2003 : 188).

Lustprinzip (1920), où la condition d'absence et le processus de perte vécus par l'enfant sont liés au symbole (le mouvement de la bobine) et au langage (« *Fort – Da* »), Phillips montre dans quelle mesure les développements successifs de la psychanalyse restent marqués par une structure essentiellement nostalgique. L'élaboration, faite par Winnicott (1975 [1951]), du concept d'« objet transitionnel » en tant que morceau du monde matériel représentant une zone intermédiaire entre le Moi et le non-Moi (j'emprunte les mots à Phillips, 1985 : 70) et voué à perpétuer l'illusion qu'une partie du monde objectif appartient encore au subjectif (la tétine en substitution du sein de la mère), ne serait que l'évolution de l'observation freudienne. En outre, l'individu, dans son développement, tout en se désintéressant de l'« objet transitionnel », ne se détacherait pas du « domaine transitionnel » : « In fact, the realm is expanded into the whole of symbolic, cultural experience » (*ibidem*).

L'analyse de Phillips poursuit en mettant en relation les recherches de Winnicott avec celles de Wilfred Bion (1967) et de Hanna Segal (1957) – tous trois influencés par l'œuvre de Mélanie Klein – qui ont lié la reconnaissance de la mère en tant que « whole and separate » à l'établissement de la pensée verbale : « Language then substitutes for the absent mother » (Phillips, 1985 : 70). Autant la théorisation de l'« objet transitionnel » procédait de la « bobine », autant une telle interprétation du langage procède du « *Fort – Da* », s'esquissant comme représentation de la perte et re-possession, sur le plan symbolique, de l'objet perdu :

The symbols are also created in the internal world as a means of restoring, recreating, recapturing and owning again the original objects... The capacity to experience loss and the wish to recreate the object within oneself gives the

individual the unconscious freedom in the use of symbols.
(Segal, 1957 : 395 ; cf. Phillips, 1985 : 70)

Le parcours d'analyse entrepris par Phillips offre une perspective intéressante sur notre sujet d'étude : si en tant que pathologie, la nostalgie était une affection qui, selon les spécialistes du XIX^e siècle, ne pouvait accabler que l'individu adulte ou l'adolescent⁶¹, l'enfance constituant plutôt l'*objet* du désir nostalgique, dans cette interprétation psychanalytique, la nostalgie serait à l'origine même de la formation de l'individu, si bien qu'elle serait ancrée *dans* l'enfance, avant d'être orientée *vers* l'enfance :

The transitional object – concrete, unarticulated, preverbal – and embodying for the infant the lost state of oneness with the mother – may be thought of as the earliest precursor of nostalgia. And language, developing out of separateness and always involving a making present of the absent, is to be considered of itself a nostalgic act.
(Phillips, 1985 : 70)

Le langage, donc, comme acte nostalgique. Et dans le sens le plus profond de l'adjectif : comme acte de nostalgie et qui, de la nostalgie, garde le trait distinctif, c'est-à-dire l'ambivalence d'un lien qui est aussi séparation et vice-versa, comme l'a clairement mis en relief John E. Jackson, dans son *Passions du sujet* :

[...] la double structure de lien et de séparation que la langue de la mère introduit dans le rapport que son enfant

⁶¹ À titre d'exemple, dans la description de l'étiologie et des causes prédisposantes de la nostalgie donnée par le *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* de Dechambre (1874 : 357), on peut lire : « L'adolescence est véritablement l'âge de prédilection de la nostalgie (entre dix-huit et trente ans) ».

entretien avec son corps à elle (dont il ne distingue pas, au début, son corps à lui) paraît [...] figurer à sa manière la matrice du rapport que l'enfant sera appelé à découvrir et à vivre entre les mots et les choses. (Jackson, 1990 : 20)

Or cette conception du langage a des conséquences importantes dans une perspective d'études littéraires et encore davantage dans le domaine de la poésie, comme on le verra en particulier dans les chapitres dédiés à Claude Esteban et à Giorgio Caproni. Sans entrer dans le vif du sujet, on peut cependant évoquer ici l'idée développée par Claude Esteban du « labor » poétique comme acte « religieux » au sens étymologique du terme, telle qu'elle apparaît dans l'essai « Un lieu hors de tout lieu » :

Ce « labeur », tel que Virgile le comprend, ce travail qui peut « vaincre toutes choses », c'est celui, intrinsèquement, du poète – d'une conscience qui se refuse à la disparité de l'immédiat, à l'usure, à la dispersion du multiple, et qui aspire à réunir derechef, par un acte véritablement *religieux*, l'exercice des mots et l'horizon des choses. (Esteban, 1987 : 212-213)

En ce qui concerne l'œuvre du poète italien, il suffira de penser aux « mots de brume » du bref poème « Le parole » : « Le parole. Già. / Dissolvono l'oggetto. // Come la nebbia gli alberi, / il fiume : il traghetto » (Caproni, *FC*, *GC* 460) ; ou encore à la métaphore de la « Bête » développée dans *Il conte di Kevenhüller*.

Le débat concernant le rôle et la nature des « mots », leur rapport avec les « choses » et leur pouvoir sur la réalité, a une histoire trop ancienne (remontant au moins au *Cratyle* de Platon) et trop articulée pour qu'elle puisse être même seulement abrégée ici. Cependant, quelques considérations d'ordre général sont peut-être nécessaires, surtout par rapport au domaine de la *poésie*, de la parole qui (étymologiquement) « crée », et de la nostalgie. Le mot

poétique de la nostalgie, en effet, met en scène la plus ancienne dichotomie de la parole, celle entre le mot « divin » – qui a le pouvoir du *fiat* – et le mot humain, le mot d'Adam – qui *nomme* le monde mais ne le crée pas, qui en crée, plutôt, les *signes*, le substitut *sémantique*, un « *sema* » : un tombeau. C'est le mot, donc, qui « é-voque », qui appelle dehors, hors de l'au-delà, dans l'*ici*, mais qui reste toujours, en même temps, « sym-bolon » (*sym-ballein* : lier, mettre ensemble, rassembler) et « dia-bolon » (*dia-ballein* : séparer, désunir)⁶², comme Orphée dut en faire l'expérience :

It is as if nostalgia roams between the tenor of death and the vehicle of life. Like Orpheus, nostalgia attempts to recover what darkness imprisons so that it might lead what is lost back towards the light of the living present. Nostalgia charms death with its bitter-sweet melodies (in Proust's idiom, with the phrase from Vinteuil's sonata). But, as Orpheus learns, nostalgia can never completely resurrect what it releases. The past can never join the present. It must always remain several paces behind and eventually travel once more through the river of forgetfulness. When nostalgia turns to claim what it has raised, recognition fades. [...] Nostalgia, therefore, continually repeats Orpheus's journey and, thus, knows a double death. (Colley, 1998 : 24)

Entre tentative de lien et marque de la séparation, le langage tel qu'il émerge du parcours de Phillips prévoit un état précédant à retrouver, une unité antérieure et originelle à rétablir, selon une structure typiquement nostalgique. Cette unité originelle (l'unité entre mère et enfant) est, d'après Phillips, « the myth

⁶² J'emprunte cette reconstruction étymologique lumineuse en relation avec la nostalgie à Saraval (1989 : 36).

of origin of psychoanalysis, the source of its world ». Elle est, il conclut :

[...] the plenum from which separated existence develops. But the plenum is never experienced as such; it is only recognized later, from the vantage point of its absence – and, we will say, from the vantage point of nostalgia. Nostalgia, then, in this psychoanalytic reading, reveals a world of interpersonal separateness and harkens back to an imagined world of preseparation. (Phillips, 1985 : 72)

C'est aussi dans ce sens que le mot *Heimweh* apparaît dans l'essai de Freud sur le « *Unheimliche* » (1919), sur cette « étrangeté »⁶³ qui inquiète non pas pour sa nature étrangère, mais bien au contraire pour sa nature familière (*heimlich*), domestique, intime : en fait trop familière, tellement intime qu'elle a fini par être cachée non seulement aux yeux d'autrui, mais aussi aux yeux du sujet. C'est ici que *heimlich* et *unheimlich* se rejoignent, effaçant l'opposition apparemment sanctionnée par le « *un-* ». La définition la plus précise du mot est celle que Freud tire de Schelling : « Serait *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, rester dans le monde du caché, et qui est venu au jour » (Freud, 1996 : 158). L'inquiétant procéderait alors de quelque chose de connu et familier, qui aurait été caché *jusqu'à devenir* étranger pour, enfin, remonter et inquiéter. Le préfixe

⁶³ Dans les deux premières traductions françaises de l'essai (celle de M. Bonaparte et E. Marty, in S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris, 1933 ; et celle de B. Féron, in S. Freud, *L'inquiétant étrangeté et autres essais*, Gallimard, Paris, 1985), le terme allemand *Unheimliche* a été traduit par « inquiétante étrangeté ». En revanche, les traducteurs de la plus récente édition dans les *Œuvres complètes* (PUF, Paris, 1996, vol. XV) ont préféré supprimer le mot « étrangeté » et rendre *Unheimliche* par « l'inquiétant ».

« *un-* » n'est pas alors, comme l'explique Freud, la marque de l'opposition, mais « la marque du refoulement » (*idem* : 180). La « plus belle confirmation » (*idem* : 179) de cette interprétation de l'*Unheimliche*, selon Freud, réside précisément dans le rapport de l'individu avec cette première patrie, ce pays natal incarné par la mère :

Il arrive souvent que des hommes névrosés déclarent que l'organe génital féminin est pour eux quelque chose d'inquiétant. Or cet inquiétant est ce qui donne accès à l'ancien pays natal de l'enfant de l'homme [*Heimat des Menschenkinds*], à ce lieu-là dans lequel chacun a séjourné jadis et d'abord. « L'amour est le mal du pays » [*Liebe ist Heimweh*], comme dit la plaisanterie, et quand le rêveur, à propos d'un lieu ou d'un paysage, pense, étant encore dans le rêve : Je connais cela, j'y ai déjà été jadis, l'interprétation est en droit d'y mettre à la place l'organe génital ou le ventre de la mère. L'inquiétant est donc dans ce cas aussi le chez-soi [*Heimische*] d'autrefois, l'anciennement familier. (*idem* : 179-180)

La vie commence par un exil dont les traces mnésiques hantent l'individu, névrosé ou non, de manière plus ou moins obsessionnelle. Masciangelo (1997)⁶⁴ aussi, dans un parcours herméneutique qui couvre les derniers trente ans de l'œuvre de Freud (de *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905, à *Abriss der*

⁶⁴ Voir aussi P. M. Masciangelo (1989). Masciangelo remarque que Freud introduit aussi, dans *Totem und Tabu* (*Totem et tabou*, 1912-13) et puis dans *Das Uebagen in der Kultur* (*Malaise dans la civilisation*, 1929-30), une « nostalgie du père » (« *Vatersehnsucht* ») qui ne sera pas objet d'étude ici, et pour laquelle je renvoie à l'essai de Masciangelo et à l'article « Nostalgie » de Pierre Chauvel (2008) qui traite le sujet en détail.

Psychoanalyse, 1938) et qui se prolonge jusqu'à toucher, comme l'a fait Phillips, le concept winnicottien d'« objet transitionnel », repère dans la nature de la *Sehnsucht* une empreinte, voire une matrice, nostalgique essentielle. Il détecte un fil rouge – ce « fil du désir » (« der Schnur des [...] Wunsches ») qui dans « das Phantasieren » relie le présent au passé et au futur et les traverse tous (Masciangelo, 1997 : 415) – qui court, souvent caché et parfois découvert, tout au long de l'œuvre de Freud :

[...] *Sehnsucht*, la nostalgia ardente, bramosa, frutto di un « elevato e inappagato investimento » (« nostalgico ») dell'oggetto [« die hohe und unerfüllbare Sehnsuchtsbesetzung des Objekts »], con cui Freud ([*Hemmung, Symptom und Angst*, 1926]) immagina l'affetto del bambino nell'attesa della « ricomparsa della madre assente », già *rappresentabile* e desiderabile. Pertanto nostalgia quale *affetto rappresentante*, metapsicologicamente specifico della mancanza (assenza-presenza virtuale), della transizionalità (Winnicott, 1971), del lutto riuscito (Freud, « Trauer und Melancholie », 1917), della rinuncia e dell'accettazione dei limiti, segnato sì dalla ferita della perdita, ora distacco più che perdita, ma nello stesso tempo accesa dal desiderio, più una speranza che un'illusione, verso il reinvestimento sull'oggetto: trovato/ritrovato, costruito/ricostruito, attraverso la memoria, il rappresentare e il simbolizzare, il fantasticare, il creare e il sublimare. (*idem* : 416)

Masciangelo utilise le mot italien « [investissement] nostalgico » (« [investissement] nostalgique ») pour traduire l'allemand « *Sehnsuchts[besetzung]* », que les traducteurs de l'édition française des *Œuvres complètes* de Freud ont préféré rendre par « [investissement] en désirance ». La question touche des problèmes de deux ordres : d'une part, les problèmes « terminologiques définitoires » concernant le rapport entre l'objet et le mot qui le définit dans une langue (problèmes encore

majeurs quand l'« objet » a la silhouette floue et culturellement changeante d'un sentiment) ; d'autre part, les problèmes d'ordre traductologique relatifs au transfert de ce rapport entre objet et mot d'une langue à une autre. Christian Berner, se trouvant face à la même difficulté dans la traduction d'un passage de Schlegel, a opté pour rendre « *Sehnsucht* » par « nostalgie », renvoyant en note :

[...] rendre *Sehnsucht* par « nostalgie » efface quelque nuance : tous deux disent un mal-être, une souffrance. Pour la nostalgie le mal est habité par l'idée du retour ; dans la *Sehnsucht* (*die Sehne* : le ligament, le lien) ce qui est recherché, dans le retour, c'est le lien ; d'où une dimension plus « religieuse » de la *Sehnsucht* qui est vécue dans la douleur comme rupture de l'attache. (Berner, 2002 : 136, note 2)

Si les traducteurs français de l'œuvre de Freud ont choisi une traduction plus neutre, qui passe par la décomposition du mot composé allemand (*das Sehnen* : « le désir ardent ») et non par l'étymologie profonde (mais *die Sehne* : « le tendon, le ligament, le lien »), le psychanalyste italien a explicité ce qui, à la lumière de son analyse, était implicite : la dépendance (*die Sucht*) de ce désir (*das Sehnen*) en tant que dépendance d'un lien (*die Sehne*) qui remonte en arrière, qui cherche le retour.

En résumant, Masciangelo et Phillips repèrent une tension nostalgique qui parcourt les fondements de la théorie de Freud (et de Winnicott), selon une vision où, non seulement – comme le dit Starobinski – le village natal aurait été intériorisé, mais surtout, de ce même village, tout le monde serait forcément exilé. Une telle tension nostalgique, d'après leur interprétation, s'inscrit *dans* les limites de l'existence individuelle : de la naissance, voire avant la naissance, jusqu'à la mort.

Roth, en revanche, d'où j'étais parti et auquel je reviens pour terminer, offre une lecture qui franchit ces deux limites. Dans *Jenseits des Lustprinzips* (1920) (*Au-delà du principe de plaisir*), l'œuvre dans laquelle Freud cite l'exemple du « *Fort – Da* » de la bobine, le psychanalyste viennois introduit une troisième force, au-delà du principe de plaisir et du principe de réalité : la « pulsion de mort » (*Todstrieb*), ou Thanatos, comme ses successeurs l'ont appelé, qui se poserait à un niveau supérieur (ou inférieur, plus proche des fondements) par rapport au principe de plaisir et auquel le principe de plaisir s'accorderait :

On pourrait même indiquer quel est ce but final vers quoi tend ce qui est organique. Il serait contradictoire avec la nature conservatrice des pulsions que le but de la vie fût un état qui n'a encore jamais été atteint auparavant. Ce but doit bien plutôt être un état ancien, un état de départ que le vivant a jadis abandonné et auquel il tend à revenir par tous les détours de l'évolution. (Freud, 1996 : 310 ; cf. Roth, 1993 : 40)

La condition d'exil, selon cette nouvelle interprétation, ne se rapporte plus à un état d'unité et de complétude qui était comprise dans les limites de la vie, bien qu'aux frontières les plus extrêmes, et qu'on aurait perdu, mais plutôt à un état précédant la vie : précisément le « sans-vie » (*Das Leblose*). La tension nostalgique ne vise plus à la pré-séparation de la mère mais à la pré-séparation de l'inorganique, à la mort non pas comme étape ultime mais comme état (avant)premier : « [...] le but de toute vie est la mort et, en remontant en arrière, le sans-vie était là antérieurement au vivant » (*ibidem*). En d'autres termes, on progresserait, sans le savoir, pour retourner. Comme le dit Roth (1993 : 40) : « Ironically enough, psychoanalysis

would come to regard progress itself as a symptom of nostalgic desire ».

En conclusion et en résumant, si l'on admet donc que la trajectoire du XX^e siècle a dessiné un arc menant de l'utopie futuriste à la nostalgie (Boym, 1991 : xiv), on se demandera aussi si l'inconscient qui naissait justement au début du siècle, cet inconscient qui n'oublie rien et qui garde tout (et qui le garde « hors du temps »⁶⁵), cet inconscient à cause de quoi l'homme cessait (à nouveau) d'être « maître chez soi », ne portait déjà au fond de soi le grain de la nostalgie.

⁶⁵ L'inconscient est, pour Freud, intemporel (*zeitlos*), comme il le répète à maintes reprises. Voir, à ce propos, Terdiman, (1993 : 269 *sqq.*).

Giorgio Caproni : l'« épine de la nostalgie »

La terre / la guerre

Parmi les quatre poètes qui font l'objet de cette deuxième partie du volume, Giorgio Caproni est celui qui est né le premier, en 1912, et le seul à avoir publié avant la deuxième guerre mondiale. Sa première plaquette, *Come un'allegoria* date de 1936, à laquelle suivra, deux ans plus tard, *Ballo a Fontanigorda* (1938). La première plaquette et une sélection de poèmes de la deuxième seront remaniées pour faire partie, avec vingt-trois nouveaux poèmes, de *Finzioni* (1941). Finalement, en 1943, le quatrième recueil de Caproni, comprenant une réorganisation anthologique des publications précédentes, sera publié par l'éditeur Vallecchi de Florence, sous le titre de *Cronistoria* (1943).

Le choix de nous consacrer seulement à l'œuvre poétique de Caproni postérieure à la deuxième guerre mondiale, en n'évoquant que ponctuellement sa première production, n'a pas été déterminé par une volonté de cohérence chronologique extrinsèque et

superficielle avec les autres poètes qui suivront¹. La raison en est, au contraire, intrinsèque, d'ordre littéraire.

Comme l'a bien montré Mengaldo dans son introduction à l'édition «I Meridiani» de l'œuvre poétique complète de Caproni, il est possible d'identifier deux moments de passage, deux « crises », deux tournants dans le parcours d'écriture du poète, le premier se situant entre *Cronistoria* et *Il passaggio d'Enea* (1956) et le deuxième inaugurant, avec la publication de *Il muro della terra* en 1975, la saison finale de sa poésie, caractérisée par un « disgregamento e dimagrimento formale (alle porte dell'afasia) » (GC XXXI).

Il est certainement vrai aussi qu'il s'agit de tournants dans la continuité (surtout le premier), de « passages » plutôt que de révolutions radicales et que, par conséquent, la tripartition qu'ils marquent est partiellement arbitraire. Adele Dei, par exemple, semble percevoir un changement plus profond déjà dans *Cronistoria*. Un changement concernant, de surcroît, les domaines les plus proches du sentiment de la nostalgie, les souvenirs, la mémoire, les retours : « Tutto cambia invece in *Cronistoria* [...], libro centrato sui ritorni, su tempi, luoghi e personaggi ripercorsi e rivisitati a distanza di tempo [...] » (Dei, 2003 : 77).

Pareillement, il est vrai – en suivant encore Adele Dei – qu'un autre passage crucial peut être détecté dans le recueil de 1959, *Il seme del piangere*, notamment dans le poème « Ad portam inferi », où le poète réalise une véritable « sterzata verso il buio » (Dei, 1992 : 119) ; un passage dont l'importance est d'ailleurs déjà implicite

¹ Philip Larkin publie son premier recueil, *The North Ship*, en 1945. Le premier recueil de Seamus Heaney, *Death of a Naturalist*, date de 1966 ; celui de Claude Esteban, *La saison dévastée*, de 1968.

dans le titre, tiré des vers du *Purgatoire* de Dante que Caproni cite en exergue du recueil et qui renvoient au moment du passage de guide entre Virgile et Béatrice. Ce sont ces mots que Béatrice adresse au poète : « udendo le sirene sie più forte, / pon giù il seme del piangere ed ascolta » (*Purgatorio*, XXXI, v. 45-46).

Il n'est pourtant pas inutile de remarquer le soin avec lequel Caproni ordonne ses recueils, en apportant parfois des modifications dans les nouvelles éditions anthologiques (au moins jusqu'à l'édition de *Tutte le poesie* du 1983) et, dans cette perspective, il faut garder à l'esprit que la première édition de *Il passaggio d'Enea* montrait une nette répartition de toute sa production poétique jusque là en trois « livres », dont le premier réunissait de façon anthologique les poèmes de *Come un'allegoria* jusqu'à *Finzioni*, le deuxième s'identifiait avec *Cronistoria* et le troisième présentait les nouveaux poèmes d'où le recueil tirait son titre : *Il passaggio d'Enea*. Et il convient encore de noter que l'idée d'un « troisième livre » sera confirmée par la publication en 1968 de *Il « Terzo libro » e altre cose*, comprenant le véritable *Passaggio d'Enea*, d'autres textes publiés dans les recueils successifs *Il seme del piangere* et *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, ainsi que des textes encore inédits. À ce propos, il est utile de citer la note que Caproni écrira pour la section *Il passaggio d'Enea* dans l'édition de *Tutte le poesie* déjà mentionnée, où, en reprenant celle écrite pour *Il « Terzo libro »*, il insiste sur la position cardinale, de pivot, de ce recueil :

[...] tale *Terzo libro*, così isolato dal resto, potevo finalmente reconsiderarlo, « con sufficiente distacco, come indicativo a me stesso della direzione – credo rimasta determinante – della mia ricerca negli anni che pressappoco corrono, piccole appendici e digressioni a parte, dal '43 al '54. Anni per me di bianca e quasi forsennata disperazione, la quale

proprio nell'*importance* formale della scrittura (uso la parola *importance* nell'accezione meno traducibile), e quindi nell'anch'essa disperata tensione metrica (prolungamento dell'umanistico e ormai crollato «ei» apposto con stridore e ironia all'anodino «utente» delle *Stanze della funicolare*), forse cercava per via di paradosso, ma con lucida coscienza, e certo del tutto controcorrente rispetto alle altrui proposte e risultanze, un qualsiasi *tetto* all'intima dissoluzione non tanto dalla [*sic*] mia privata persona, ma di tutto un mondo d'istituzioni e di miti sopravvissuti ma ormai svuotati e sbugiardati, e quindi di tutta una generazione d'uomini che, nata nella guerra e quasi interamente coperta – *per* la guerra – dai muraglioni ciechi della dittatura, nello sfacelo dell'ultimo conflitto mondiale, già in anticipo presentito e patito senza la possibilità o la capacità, se non in extremis, d'una ribellione attiva, doveva veder conclusa la propria (ironia d'un Inno che voleva essere di vita) *giovinezza* [...] ». (GC 180)

La centralité de la guerre dans l'expérience poétique et biographique de Caproni a été méticuleusement explorée « à rebours » par Surdich (1998 : 149-179), à partir d'un poème, emblématique dans sa concision, que Caproni écrira beaucoup plus tard et qui sera inclus dans le recueil posthume *Res amissa* (1991). Le titre est éclairant : « Fatalità della rima » (« Fatalité de la rime ») : « La terra. / La guerra. // La sorte. / La morte. » (RA, GC 811).

Surdich repère très soigneusement la première occurrence du couple rimique « terra / guerra » dans le dernier poème de la section *E lo spazio era un fuoco* de *Cronistoria* et notamment dans les vers : « tu persa in quella terra / di pietra, io solo in questa / silenziosa mia guerra » (C, GC 87)². La rime « terra / guerra » naît sous

² Cf. Surdich (1998 : 149).

le signe de la fracture, de la séparation : le « tu » auquel le poète ici s'adresse est la fiancée Olga Franzoni, morte en 1936. Mais la section *Sonetti dell'anniversario* qui forme la deuxième partie de *Cronistoria*, encore dédiée à la fiancée morte, ne contient aucune occurrence de la rime, qui par contre réapparaît, avec beaucoup plus d'insistance, à partir de la séquence « I lamenti » de *Il passaggio d'Enea*³. Et non seulement leur rapprochement devient plus fréquent, mais il devient aussi exclusif : dès sa première apparition et dans toute la production poétique de Caproni le couple « terra / guerra », parfois dans l'ordre inverse, reste inséparable, au moins dans la position saillante en fin de vers⁴. L'une appelle toujours l'autre, elles s'attirent selon une force gravitationnelle immuable, ainsi que Surdich a sûrement bien vu quand il affirme que « quello della guerra è l'avvenimento dominante, la vicissitudine riassuntiva di tutta la vita del poeta » (Surdich, 1998 : 154).

Si la nostalgie est toujours sentiment d'une fracture et d'une séparation, si elle est mesure d'un éloignement

³ Voir « I lamenti » III, IX (GC 117 et 123) et, plus loin, la section *Le bicicletta*. Pour un cadre détaillé des occurrences du couple rimique dans *Il passaggio d'Enea* et dans *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, cf. Surdich (1998 : 150-151).

⁴ Il n'y a, à ma connaissance, que deux cas où l'un des deux mots en position de rime ne rencontre pas l'autre : le premier dans le sonnet III de « I lamenti » (GC 117) où la rime « terra / guerra » est substituée par l'assonance « nella / terra » mais dans une chaîne de quatre rimes, dont les deux premières sont celles mentionnées par Surdich et d'où en résulte la séquence : « terra / guerra / nella / terra ». La deuxième exception, mise en évidence par Surdich (1998 : 150), est donnée par la substitution de « terra » avec « entroterra », dans le poème « Litania », in *Il passaggio d'Enea* (GC 177, v. 143-144).

d'une terre (que ce soit spatiale, temporelle ou existentielle) et d'une désappropriation (d'une perte donc de ce qui nous était propre, c'est-à-dire proche jusqu'à l'identité, à l'indivision), si elle est la marque révélatrice d'un exil dont le retour est vécu comme (im)possible, alors cette fracture, cette déchirure dans la terre qui sépare une terre de l'autre, un « avant » d'un « après », est, dans la poésie de Caproni, la guerre.

Bien que ressentie comme une ombre longue, temporellement longue, venue à obscurcir toutes les années de la jeunesse⁵, la guerre s'insère dans l'œuvre de Caproni avec la netteté d'une explosion, d'un cri : « In cielo, in mare, in terra / che urlo, scoppiata la guerra... » (« Urlo », *SP*, *GC* 203).

Ou bien avec l'exactitude chronologique (presque « chronographique »), créée elle aussi, de la première page des journaux au petit matin : « [...] dal giornale / umido ancora di guazza esce il grido / ch'è scoppiata la guerra [...] » (« Le biciclette », *PE*, *GC* 127).

La même image reviendra quinze ans après dans le « Lamento (o boria) del preticello deriso » de 1961, où revient aussi un écho du désespoir blanc que le poète remarquait en note à *Il passaggio d'Enea* et qui ne coïncide pas avec la « disperazione / calma, senza

⁵ Voir les déclarations de Caproni dans les interviews avec Camon et Giovanardi : « [l]a guerra, o la paura della guerra, ha gravato su *tutta* la giovinezza, fino alla maturità, della mia generazione » (Camon, 1982 : 102) ; « [...] sono nato durante la guerra di Libia, ho assistito da bambino alla prima grande guerra, sono cresciuto sotto la dittatura, ho fatto la seconda guerra mondiale e sono stato per giunta partigiano » (Giovanardi, 1990 : 425). Cf. aussi Surdich (1998 : 151 *sqq.*), auquel je renvoie pour des preuves supplémentaires de la centralité de la guerre dans l'expérience du poète italien.

sgomento » du voyageur cérémonieux (« Congedo del viaggiatore cerimonioso », *CVC*, *GC* 245), car ici la pensée va à la guerre :

All'alba me n'andai sul mare,
a piangere. Di disperazione.
Volavano bianchi d'ali
i gabbiani, e i giornali,
freschi ancora di piombo,
urlavano, in tutto tondo,
ch'era scoppiata la guerra
dappertutto, e la terra
(ancora io non sapevo i lutti
atroci: voi, i vostri frutti)
pareva dovesse franare,
sotto i piedi di tutti.
(*CVC*, *GC* 256)

La guerre vient couper, elle ouvre une blessure dans l'histoire : « Amore, com'è ferito / il secolo, e come siamo soli / – tu, io – nel grigiore / che non ha nome. Finito / è il tempo dell'usignolo / e del leone [...] », il écrira dans *Il muro della terra* (« Araldica », *GC* 298) ; elle se profile comme ligne de partage, de véritable division du temps dans la continuité du temps qui poursuit son cours.

Le poème emblématique de cette coupure (poème bissectrice, pourrait-on dire) est « Le biciclette », datant de 1946-47 et figurant au centre du triptyque éponyme, significativement entre « 1944 » qui précède et « Notte » qui suit. Et le triptyque lui-même paraît aussi marquer une séparation, placé comme il l'est entre la séquence de « I lamenti » – sonnets monoblocs composés (ou, plus précisément datés) avant 1945 – et les « Stanze »,

écrites à partir de 1950⁶. Et le fait que Caproni, comme le montre Luca Zuliani (GC 1134-1135), ait modifié les dates de composition de « I lamenti » dans les tables des matières, en leur attribuant à tous une date antérieure à 1945, semble confirmer une volonté consciente (ou la conscience d'un sentiment) de partition.

D'ailleurs, comme l'a montré Surdich, « Le bicyclette » est le premier exemple d'utilisation de la forme du « poemetto », que le poète exploitera souvent dans les années à venir. Et il s'agit aussi du premier cas où le poète se sert d'une figure mythique ou littéraire (dans ce cas Alcyne, tirée de l'*Orlando furioso* de Ludovico Ariosto) pour projeter, selon les mots de Surdich :

[...] sullo schermo vasto e solido della memoria culturale l'urto di un dolore attuale e urgente: la perenne « contemporaneità » del mito potenzia l'universalità della sofferenza del poeta, in una congiunzione di contingenza e assoluto, privato e storia. (Surdich, 1990 : 63)

Il faudra aussi ajouter que « Le bicyclette » est aussi le premier poème où le symbole du train apparaît dans l'œuvre de Caproni. S'il avait été annoncé par les vers de *Cronistoria* « Ma memorando è il tuono / del treno scoccato all'Umbria / all'improvviso [...] » (GC 84)⁷, c'est seulement à partir de « Le bicyclette » que toute la

⁶ Le recueil est complété d'une section finale *In appendice*. On fait référence ici à l'ordre définitif donné par Caproni dans l'édition *Tutte le poesie* (1983) et dans les éditions suivantes.

⁷ La seule vague référence à une voie ferrée qui précède celles ici mentionnés est le tram de « Giro del Fullo » (*Finzioni*, GC 59) : « Dal ponte che ormai conduce / dentro la notte, un tram / col suo fragore la brace / dei gridi attizza [...] ».

portée métaphorique du train et des voies ferrées émerge, en déclenchant une allégorie parmi les plus chères à Caproni : celle du voyage qui est le voyage de la vie. Et il s'agit, au moins jusqu'au *Congedo del viaggiatore cerimonioso e' altre prosopopee*, d'un voyage sans possibilité d'arrêt ou de détour, que ce soit par chemin de fer, comme dans le cas du « Congedo del viaggiatore cerimonioso » (GC 243-245) ou par funiculaire, comme dans la deuxième section « (*Versi*) » des « Stanze della funicolare » (GC 136-142). Un parcours obligé, donc, qui s'oppose à celui des vélos :

Fu il transito dei treni che, di notte,
vagano senza trovare una meta
fra i campi al novilunio ? [...]
(« Le biciclette », PE, GC 129)

Ou encore, dans la strophe suivante et de façon encore plus intéressante parce que lié à la figure d'Alcyne :

Ma delicatamente a giorno torna
il suono dei bicikli, e dalle mura
trovano un esito i treni che l'orma
antica dei pastori urgono – dura
lamentela di ruote sui binari
obbliganti dell'uomo. E certo è Alcina
morta, se il cuore balza ai solitari
passeggeri, cui lungo la banchina
dove appena son scesi, dal giornale
umido ancora di guazza esce il grido
ch'è scoppiata la guerra – che scompare
dal mondo la pietà, ultimo asilo
agli affanni dei deboli. [...]
(PE, GC 129-130)

Il faut encore remarquer, en ce qui concerne la rencontre entre la centralité de l'expérience de guerre et

la centralité de ce poème, que les premières apparitions du train sont elles aussi liées à l'imaginaire de la guerre, comme en témoignent les vers suivants de « Ad portam inferi », où la mère attend à jamais (« Guarda l'orologio : è fermo ») à la dernière gare :

(vagamente la guerra
le torna in mente, e fischiare
a lungo nell'alba sente
un treno militare)
(SP, GC 207)

« Le biciclette » montre deux temps clairement séparés, le temps des « vélos » (le passé) et le temps du « train » (le présent). Le poète décrit le premier dans la première stance, de la façon suivante :

[...] Uno svariato,
tenue ronzo di raggi e gomme è il lieve,
lieve trasporto di piume che il cuore
un tempo disse giovinezza [...]
(PE, GC 127)

Il est le temps de « jadis », il est ce temps-*là*, répété avec insistance deux fois : « E anch'io ebbi ardore / *allora, allora* anch'io col mio pedale [...] » (c'est moi qui souligne). Le contraste avec ce temps-*ci*, le temps de *maintenant* (« ora »), est total et redoublé par l'opposition entre l'inclusion de « anch'io » et la séparation de « nessuno » qui apparaît dans l'avant-dernier vers de la stance : « [...] Ma fu / storia di giorni – *nessuno ora più* – / mi soccorre a quel tempo orma diviso » (PE, GC 127).

Ce dernier vers revient, avec des modifications mineures, à la fin de chaque strophe (sauf la toute dernière), comme pour sceller une cassure sans possibilité de secours, marquer la tranchée que la guerre

a creusée entre le temps d'avant et le temps d'après, qui correspond aussi à l'abîme insurmontable entre les vivants et les morts : « Non mi soccorre nessuno ove i nomi / stando, di pietra, fermi sulla terra [...] » (*ibidem*). Dans un cercle thématique parfait, la dernière strophe reprend ces deux vers en les liant explicitement à la guerre et renvoyant aux impressions du début du poème :

Non v'è soccorso nel mondo infinito
di nomi e nomi che al corno di guerra
non conservano un senso, ma riudito
è umanamente ancora sulla terra
commossa in altri petti quest'eguale
tenue ronzo e gomme – il lieve,
lieve trasporto di piume che sale
dal profondo dell'alba. E se il mio piede
melodico ormai tace, altro pedale
fugge sopra gli asfalti bianchi al bordo
d'altr'erba millenaria – un altro mare
tremare di antichi brividi sull'orlo
teso d'altre narici, in altro viso
scolorato cercando chi non fu
storia ancora conclusa, anzi un di più
nel tempo ancora intatto ed indiviso.
(*PE, GC* 130-131)

Comme l'a bien écrit Adele Dei :

Le biciclette, nel loro anomalo spazio narrativo, tornano sempre su una tensione fra il prima e il dopo di una frattura: il « tempo ormai diviso » della ripresa martella questa verità, allontana nella nostalgia i musicali idilli di un'epoca intatta ma conclusa. (Dei, 1992 : 72-73)

De la sorte, même le dernier vers du poème, qui renverse apparemment le final des autres strophes dans le soulagement d'un temps encore intact et indivisé, ne

fait en vérité que renouveler les termes d'une séparation définitive entre la dimension personnelle, subjective, et la continuité ou répétition d'une expérience identique qui a tous les traits de l'altérité : « altro pedale », « altr'erba millenaria », « altro mare », « altre narici », « altro viso ».

Raboni, dans son bref et très éclairant essai sur Caproni, détectait trois noyaux thématiques dans l'œuvre du poète : le thème de la ville, le thème de la mère et le thème « scopertamente, violentemente allegorico » (Raboni, 1980 : 7) du voyage. Trois thèmes qui en vérité se disposent comme « un sistema di temi leggibili anche come sinonimi, o meglio come anagrammi, l'uno dell'altro » et qui ont « un denominatore comune, che è quello dell'esilio. Esilio dallo spazio (la città), dal tempo passato (la madre), dalla vita (il viaggio) » (*idem* : 8).

Ces trois thèmes majeurs se montrent impérieusement seulement à partir de la ligne de partage de *Il passaggio d'Enea*, de façon que Gênes (l'espace, la ville) apparaît explicitement la première fois dans « Sirena » – « La mia città degli amori in salita / Genova mia di mare tutta scale [...] » (PE, GC 143) – pour entrer aussitôt dans la perspective de l'abandon et de la perte, de l'exil : « E invece lascerò Genova », « Lascerò così Genova : / entrerò nella tenebra » (« Su Cartolina, 2. *A Rosario* », PE, GC 164). Gênes, où le poète a déménagé de Livourne avec la famille en 1922 et d'où il est parti pour Rome en 1938, demeurera toujours pour Caproni la ville de la vie, la ville de soi-même, en opposition aux deux autres villes, d'avant et d'après. Célèbres sont ses mots dans l'interview avec Camon : « Livorno è per me l'infanzia : è Annina, è la madre. Genova, invece, è *mézigue*. Con Roma, anche se

ci vivo da anni e non so staccarmene, non lego molto » (Camon, 1982 : 106).

Mais quand elle trouve sa place dans la poésie de Caproni, Gênes est déjà une ville « posthume », elle est la Gênes de la litanie – « Genova di tutta la vita / *Mia litania infinita* » (« Litanie », PE, GC 178), de l'invocation à distance. Gênes est *substance possédée et séparée* à la fois : « Genova dove non vivo, / *mio nome, sostantivo* » (*idem*, GC 172).

La même attention bibliographique vaut pour le thème de la mère dont la première apparition figure dans une brève prose qui, dans un diptyque dont l'autre est dédiée au père, formait la section *Ai genitori* de la première édition de *Cronistoria* et dont il sera utile de citer le dernier paragraphe :

(Tocchiamo almeno il vetro che fra noi comprende un abbraccio ! Noi ci vediamo e non possiamo toccarci, non possiamo più sostenerci, siamo – viventi entrambi – tu al di qua io al di là di questo vetro.) (GC 1098)

Mais le texte, emblématique de la séparation – de ce que Raboni appelle « exil de la mère » –, sera supprimé dans toutes les éditions suivantes de *Cronistoria*. Par contre, le thème deviendra central après la mort de la mère Anna Picchi en 1950 (il suffit de penser à la section *Versi livornesi* de *Il seme del piangere*), étant inauguré par les vers de « L'ascensore » (*Il passaggio d'Enea*) évoquant la première « hypothèse » d'une rencontre avec l'âme de la mère dans l'au-delà :

Con lei mi metterò a guardare
le candide luci sul mare.
Staremo sulla ringhiera
di ferro – saremo soli
e fidanzati, come
mai in tanti anni siamo stati.
(PE, GC 168-169)

Par conséquent, la remarque de Roberto Orlando (1998 : 172), qui détecte dans l'attention de Surdich pour le rôle de la guerre l'indispensable achèvement de la triade repérée par Raboni, est plus qu'opportune ; elle est nécessaire dans la mesure où l'importance reconnue à la guerre réside moins dans sa dimension thématique que dans sa nature foncière, dans sa primauté par rapport aux trois autres thèmes. La guerre vient donc déclencher tout sentiment d'exil et de fracture, jusqu'à devenir le terme premier de comparaison – l'archétype – de la séparation, comme dans les vers finaux de « L'ascensore », où le poète imagine son ascension au Paradis par le biais de l'ascenseur de Castelletto (encore le thème du voyage), en laissant sa femme seule sur la terre :

E mentre, stando a terreno,
mite tu dirai: « Ciao, scrivi, »
ancora scuotendo il freno
un poco i vetri, tra i vivi
viva col tuo fazzoletto
timida a sospirare
io ti vedrò restare
sola sopra la terra:

proprio come il giorno stesso
che ti lasciavi per la guerra.
(PE, GC 170)

C'est dans l'expérience de la guerre qu'il faudra aussi chercher les racines des réflexions plus tardives du poète ; c'est ici, dans le sol blessé de ces années-là, dans l'abîme creusé par la guerre, dans la « guerre pénétrée dans les os », qu'il est possible de trouver la semence tant de ses pleurs que de sa stoïque « solitude sans

Dieu »⁸ ; et peut-être aussi, si non de la chose perdue (la *res amissa*), au moins quelques indices concernant sa perte. Non pas dans la guerre comme thème, mais dans la guerre comme expérience. Même ses trois derniers recueils majeurs (*Il franco cacciatore*, *Il conte di Kevenhüller* et *Res amissa*), ses trois plus hautes recherches métaphysiques, commencent leur quête dans la matérialité de cette terre blessée, s'il est vrai, comme Caproni le dira en 1986, que « [è] stata la guerra a farmi sentire in pieno tutto l'orrore dell'assenza di Dio » (cf. Orlando, 1998 : 173).

Mézigue et d'autres spectres familiers

Sur la fracture première représentée par la guerre, d'autres séparations viennent se sommer ou, en d'autres termes, cette fracture devient bientôt la marque d'un sentiment de séparation en expansion, qui envahit la totalité de la condition du poète, où sens historique, domaine biographique et réflexion existentielle se croisent. Emblématique à ce propos est le poème « All alone » qui précède « Il passaggio d'Enea » dans le recueil homonyme et qui met en scène, en préparant l'apparition de la figure d'Énée, un véritable moment de passage et de perte. Il suffira de lire les vers suivants tirés de l'épilogue du poème :

Forse era la mia vita
intera che mi lambiva.
Ma entrato oltre la porta
verde, mai con più remora

⁸ Voir Caproni, « Inserto » (FC, GC 419) : « Vi sono casi in cui accettare la solitudine può significare attingere Dio. Ma v'è una stoica accettazione più nobile ancora: la solitudine senza Dio ».

m'era accaduto che Genova
(da me lasciata), morta
io già piangessi, e sepolta,
nel tonfo di quella porta.
(PE, GC 149-150)

La perte de Gênes, qui sera définie quelques vers plus loin « Genova di tutta la vita » (*idem*, GC 150), en anticipant le vers de « Litania » (GC 178) plus haut mentionné, est chargée d'un symbolisme beaucoup plus vaste que celui de l'exil d'une ville, s'il est vrai qu'elle fait partie d'un système de thèmes, comme le remarquait Raboni, qui entretiennent un rapport anagrammatique l'un avec l'autre. Cinq strophes plus loin, on en a pleine confirmation :

Entraì, non so dir come,
spinto da quel carbone.
Ma a un tratto mi sentii senza
più padre (senza più madre
e famiglia, e vittoria),
e solo nella tromba
delle scale, indietro
mi ritorsi, la tomba
riaprendo della porta
già scattatami dietro.
(PE, GC 151)

Il faudra rappeler aussi la profonde identification entre Caproni et Gênes – « Genova [...] è *mézigue* » (Camon, 1982 : 106) – pour bien comprendre toutes les implications de ce moment de passage qui questionne l'identité même du poète et qui mène, dans le poème suivant, à la figure d'Énée, seul dans la catastrophe (« solo nella catastrofe ») :

[...] Enea che in spalla
un passato che crolla tenta invano

di porre in salvo, e al rullo d'un tamburo
ch'è uno schianto di mura, per la mano
ha ancora così gracile un futuro
da non reggersi ritto.

(« Il passaggio d'Enea (*Versi*) », *PE*, *GC* 155)

Le personnage d'Énée est la figure d'un voyage initiatique et, naturellement, de deuil à la fois. Il n'est pas étonnant donc que Caproni ait choisi comme épigraphe de la section « (*Versi*) » un vers tiré du « Voyage » de Baudelaire, faisant précisément référence à l'apparition du spectre « familial » – « à l'accent familial / nous devinons le spectre »⁹ – avant de le réinterpréter et adapter aux vers 13-15 : « [...] riconosci / il tuo lémure magro (il familiare / spettro della tua scienza) [...] ». C'est également dans cette direction qu'il faut lire l'allusion à « El Desdichado » de Nerval : « [...] al suo cuore di vedovo (di padre, / di figlio – al cuore dell'ottenebrato / principe d'Aquitania), oltre le magre / torri abolite [...] » (*PE*, *GC* 156).

Le sens du passage et le sens de la perte sont inextricablement liés, comme le sont la dimension historique et la dimension privée. En effet, si Caproni affirme qu'Énée symbolise le destin de toute une génération, l'aspect personnel (l'histoire individuelle, pourrait-on dire) n'est pourtant pas effacé, comme le suggèrent les mots qu'il prononce dans l'entretien avec Camon :

[...] dei miei genitori, quello ad esser più presente come tale, è mio padre, l'Anchise di quell'Enea in cerca, dopo la guerra e l'incendio, d'una mai trovata nuova terra dove fondare la mai fondata nuova città: di quell'Enea che

⁹ Ce n'est pas un hasard si Caproni a coupé le vers en deux à la hauteur de « familial ».

simboleggia un po' il destino della mia generazione.
(Camon, 1982 : 104)¹⁰

Dans le poème « Il passaggio d'Enea (*Versi*) », une image nous ramène plus que toutes à l'univers personnel du poète, celle d'Eurydice – « [...] là Euridice / tocchi cui nebulosa e sfatta casca / la palla morta di mano [...] » (*PE, GC 154*) – qui, comme l'a remarqué Zuliani (*GC 1263*), renvoie (et cela sera la dernière fois dans l'œuvre publiée de Caproni) à la fiancée morte en 1936, à qui étaient dédiés les *Sonetti dell'anniversario* de *Cronistoria*. Cette dernière apparition, qui clôt une époque, marque en même temps une nouvelle sensibilité, ou un nouveau paradigme de la séparation et du voyage, une nouvelle déclinaison de la mémoire, déjà vaguement annoncée par l'érèbe de « Stanze della funicolare » – « E intanto ho conosciuto l'Erebo / – l'inverno in una latteria » (*PE, GC 135*) – et qui atteindra son expression la plus complexe et complète dans le *Congedo* (avec des exemples également très significatifs dans *Il muro della terra*). Il s'agit de la descente aux enfers, des rencontres avec les ombres familières dans « l'Averno » (« Il passaggio d'Enea (*Versi*) », *PE, GC 155*).

Comme l'a montré Adele Dei (2003, 80) : « Il vero libro della memoria di Caproni è [...] il *Congedo del*

¹⁰ Voir aussi ce que Caproni (1949) écrit dans « Noi, Enea » : « Dico Enea meno eroe che uomo ; e per di più uomo posto al centro d'un'azione suprema (la guerra) proprio nel momento della sua maggior solitudine: quando non potendo più appoggiarsi alla tradizione, ossia al padre che ormai cadente è lui ad aver necessità d'essere sostenuto, tanto meno può appoggiarsi alla speranza, all'avvenire: ossia all'ancor troppo piccolo figlio, tuttavia bisognoso d'appoggio ».

viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee (1965), la cui idea primitiva era quella di un viaggio fra i morti »¹¹. Le titre originel était d'ailleurs censé être : *L'uscio dei morti*. Au cours des années 1950, Caproni avait déjà médité une autre descente aux enfers dans sa forme archétypique : un poème sur le mythe d'Orphée et Eurydice, dont il ne reste que quelques vers et une synopsis succincte mais éclairante du parcours esthétique et existentiel du poète. Il vaut la peine de la citer, telle qu'on peut la lire dans l'annexe du livre de Daniela Baroncini :

Euridice è stata punta dal serpe (il tempo) ed è scesa all'Averno (il passato). Io calo nell'Averno ed entro nel regno dei morti (la memoria, i fantasmi della memoria). Ritrovo Euridice dopo aver rivisto varie figure, ma come mi volto a chiamarla, la mia voce alta mi riporta nell'istante presente, e la ripero. (Baroncini, 2002 : 226)

L'Averne de Caproni n'est pas l'au-delà dantesque avec sa dimension « publique » et politique : il est au contraire l'espace d'une mémoire totalement privée. Les ombres qui l'habitent sont toutes des spectres familiers de son enfance, de même que les lieux de ces rencontres, comme en témoignent les quatre poèmes de la mémoire du *Congedo* (« Scalo dei fiorentini », « I ricordi », « Il gibbone », « Toba ») et comme le confirme explicitement le poète dans la note au recueil :

Porta dei Vacca, Vico del Pelo, Portoria, Scalo dei fiorentini, il Voltone, il Corallo, Via Palestro, sono luoghi reali, i primi tre di Genova, gli altri di Livorno ; come sono reali tutti i personaggi nominati [...]. (GC 271)

¹¹ Cf. aussi la note de GC 1496.

Mais il y a une différence encore plus substantielle entre les rencontres de Caproni et celles de Dante : dans l'Averne de Caproni tout dialogue demeure impossible :

I nomi s'allontanavano
vuoti. Rimbombavano
sotto la volta. Li restituivano
dall'altro capo – dall'Al di
là – gli echi che io
sentivo, vuoti, morire
insieme con lo sciabordio.
(« Scalo dei fiorentini », *CVC*, *GC* 260)

Les rencontres se nient au moment même où elles semblent se concrétiser :

Piangevo. Il più dinoccolato
di loro è scivolato
giù dal muretto ; incerto
mi s'è fatto incontro – mi ha fissato
a lungo. Gli ha tremato, debole, la bocca
un poco, poi ha tentennato
il capo. È ritornato,
con gli altri, in fila, a sedere.
(*CVC*, *GC* 260-261)

La descente au royaume des ombres se conclut par un retour au présent où la fonction que la « voix » remplissait dans l'esquisse du poème sur Orphée et Eurydice est ici déléguée au bruit d'un verre écrasé : « Mi sono allontanato / schiacciando (ho avuto un tuffo) un vetro » (*CVC*, *GC* 261). Ce retour confirme la fracture entre les deux mondes et la condamnation à la chronologie : la morsure du serpent – le temps – réaffirme son irrévocabilité. La mémoire, au lieu d'assurer un lien avec le passé, en exaspère le sentiment de perte. Face aux ombres, la condition du poète est

celle de l'exilé, de l'étranger substantiel : « Nessuno m'ha richiamato / – nessuno – indietro » (*ibidem*). La guerre, je l'ai montré, s'offre comme fracture archétypique, comme sentiment d'une cassure sur laquelle d'autres cassures viennent bientôt se superposer. Et ici, entre la rencontre muette et le retour au présent, c'est la guerre encore une fois – toujours dans sa rime fatale avec « terre » – qui s'insère :

Io guardavo per terra.
Una buccia. Un giornale
ingiallito. Una parola
già logora : « ...La guerra... »
(CVC, GC 261)

Les trois poèmes du *Congedo* qui suivent, portent encore sur la mémoire, en montrant des positions contradictoires. Le rapport du poète, ou de ses personnages, avec la mémoire est tellement empreint d'inquiétude, voire d'angoisse, que dans le premier des trois poèmes, les souvenirs – la centralité du thème est soulignée par le titre « I ricordi » – sont ouvertement méprisés :

Ma io i ricordi
non li amo. E so che il vino
aizza la memoria, e che
– lasciato in tavola il mazzo
ancora non alzato – quei tre
avrebbero fino all'alba
(all'alba che di via Palestro
fa un erebo) senza un perché
continuato a evocare
anime...
(CVC, GC 262-263)

Le royaume des ombres, les rencontres (possibles et impossibles) avec elles, les souvenirs, tous ont, semble-

t-il, un moment du jour privilégié : l'aube, l'aube qui était aussi le temps liminaire où l'ombre de la mère attendait son train dans « Ad portam inferi » (*SP*, *GC* 204) et, avant, l'heure de l'érèbe (le même mot qui revient) hivernal dans la crémérie de « Stanze della funicolare » :

E intanto ho conosciuto l'Erebo
– l'inverno in una latteria.
Ho conosciuto la mia
Prosèrpina, che nella scialba
veste lavava all'alba
i nebbiosi bicchieri.
(*PE*, *GC* 135)

Au moment de l'aube se situent aussi le début et la fin du voyage en funiculaire. Et en remontant encore à rebours, dans *Il passaggio d'Enea*, l'aube est l'heure de « Le bicyclette » et du poème qui ouvre le recueil, « Alba », où elle se relie, précisément comme dans « Stanze della funicolare » et comme dans « I ricordi », au milieu du « bar » en formant le véritable chronotope de l'érèbe, donc de la mémoire – l'on se souviendra de l'équation synthétique notée par le poète dans la synopsis de *Orfeo e Euridice* : « [...] entro nel regno dei morti (la memoria, i fantasmi della memoria). » Et il serait possible de revenir encore plus en arrière, suivant le parcours de Zuliani (*GC* 1128-1131), jusqu'à *Cronistoria* et à la figure de la fiancée morte, Olga Franzoni, en passant par la nouvelle *Il gelo della mattina* (1992)¹².

¹² La nouvelle, qui à l'origine était censée former le dernier chapitre du roman (inachevé) *La dimissione*, fut publiée partiellement dans *Il Lavoro nuovo* (12 février 1949), puis, entièrement, dans *Paragone* (34 Letteratura, octobre 1952) et par Edizioni Salvatore Sciascia en 1954.

Dans « I ricordi », le moi, le *mézigue* – le mot revient, dans la note au *Congedo* (GC 271), indiquer les voix qui prennent la parole dans le volume – refuse l'évocation des âmes et rentre dans la solitude de ses soupirs :

Ahi l'uomo – fischiettai –
l'uomo che di notte, solo,
nel gelido dicembre,
spinge il cancello e – solo –
rientra nei suoi sospiri...
(CVC, GC 263)

Cet air siffloté qui met en abîme le siffloteur, le lecteur l'avait déjà entendu au tout début du livre, le premier poème « In una notte d'un gelido 17 dicembre » (GC 241) consistant des mêmes quatre derniers vers avec la seule différence d'une inversion dans l'ordre de « – solo – » et « rientra ». Et le lecteur avait entendu aussi une première variation du même air tout de suite après, dans les quatre vers qui forment le deuxième poème :

... l'uomo che se ne va
e non si volta : che sa
d'aver più conoscenze
ormai di là che di qua...
(« Senza titolo », CVC, GC 242)¹³

Et la solitude est encore la condition de l'autre *mézigue*, véritable exilé de son pays sans possibilité de retour, qui parle dans « Il gibbono » où éloignement spatiale et perte existentielle se croisent dans la métaphore de la ville « là-bas » en opposition avec un

¹³ On comptera une deuxième variation dans le poème « Il bicchiere » (GC 249).

« ici » défini par le « lointain » (« Qua [...] io sono lontano »), lointain peut-être par rapport à la vie elle-même (« [...] qui al cimitero [...] ») :

No, non è questo il mio
paese. Qua
– fra tanta gente che viene,
tanta gente che va –
io sono *lontano* e *solo*
(*straniero*) come
l'angelo in chiesa dove
non c'è Dio. Come,
allo zoo, il gibbone.

Nell'ossa ho un'altra città
che mi strugge. È là.
L'ho perduta. Città
grigia di giorno e, a notte,
tutta una scintillazione
di lumi – un lume
per ogni vivo, come,
qui al cimitero, un lume
per ogni morto. Città
cui nulla, nemmeno la morte
– mai, – mi ricondurrà.

(*CVC*, *GC* 264 ; c'est moi qui souligne)

Tout comme l'avait fait la guerre, l'exil a pénétré dans la structure physique qui soutient le corps, il s'est ossifié, en dessinant dans l'existence – dans l'âme – une géographie du manque qui coïncide avec la géographie physique. C'est Caproni lui-même qui le suggère dans la note au recueil :

[...] Genova potrebbe esser l'« altra città » del *Gibbone*, una Genova vista di sera dalla Madonna del Monte. Ma potrebbe anche essere una chimerica città dell'anima, chissà. (*GC* 271)

La mémoire, ici, se décline toute dans le sens de la perte, le souvenir (verbe de ce qui émerge d'en bas, de l'intérieur, des « os », et qui « strugge », qui consume le poète) est véritablement *con-jugué* au temps (du) perdu et, pourrait-on dire – s'il existait parmi les « modes finis » – au mode « inconditionnel ». L'exil du « gibbon » est définitif, au point qu'il ne prévoit même pas un retour extrême : contrairement à ce que la référence en note à une « ville de l'âme » pourrait le suggérer, la condition du gibbon ne sera pas soignée par la mort. Si le sentiment d'exil existentiel, substantiel, s'éteindra – l'on peut bien imaginer – avec la fin de la substance, l'exil en soi ne s'achèvera pas sinon, pour ainsi dire, du mauvais côté du parcours : en avant et sans retour, non pas dans la complétude d'un cercle qui se referme mais dans la perte absolue d'une ligne qui s'interrompt. Avenir et revenir ne riment pas. Parce que la mort, Caproni le répétera à plusieurs reprises d'un ton lapidaire – le ton concis qui mieux convient aux inscriptions sur pierre – « n'est pas un lieu / encore moins un passage » ; ou, dans la meilleure des hypothèses, si elle est un passage, c'est un passage, justement, « du sang à la pierre »¹⁴.

La superposition entre plan biographique et temporel d'un côté, et plan existentiel, voire ontologique, de l'autre, est révélée de manière incontestable par les mots que Zuliani a retrouvés parmi les feuilles du poète :

¹⁴ Voir « Lapalissade in forma di stornello » (FC, GC 417) : « La morte non è un luogo. / Tantomeno un passaggio. » ; et aussi « Cianfrogha » (FC, GC 473) : « Se ne dicono tante. / Si dice anche / che la morte è un trapasso. // (Certo : dal sangue al sasso) ».

Il gibbone nacque dopo una delle mie tante visite a Genova, dove di quando in quando mi spinge la nostalgia. [...] È la mia città ideale perché vi trascorsi l'infanzia e tutta la giovinezza. La poesia credo che voglia esprimere, più che l'impossibilità di un ritorno stabile a Genova, l'impossibilità di un ritorno, appunto, all'infanzia e alla giovinezza. [...] Nel *Gibbone*, Genova potrebbe anche non avere nulla a che vedere con la Genova della geografia o della mia memoria, e magari significare quella "patria" o "condizione" *diversa* cui tutti, senza saper bene di che si tratti, aspiriamo. (GC 1528)

Curieusement, le poème qui conclut la séquence des poèmes mémoriaux, « Toba », ouvre une perspective diamétralement opposée à celle du texte qui le précède : il met en scène la négation de l'autre. Si « Il gibbone » affirmait l'impossibilité du retour, « Toba » est le compte-rendu du retour à la « [...] Genova della mia infanzia, infanzia come luogo – come là – dove a nessuno è consentito tornare [...] » (« Nota al *Congedo* », GC 271) :

Sono tornato là
dove non si può tornare.
Tutto è come fu. C'è il mare
ancora, che par penetrare
l'asfalto (par trasparire
– nel nero – dalle rose
delle facciate), e ancora
verde c'è l'Orologio, fermo
– con Giano – sulla stessa ora.

C'è ancora Toba, il moi
nemico, ora fiaschiettiere.

Da lui sono andato a bere
cercando di nascondere il dito
ferito, e m'ha guardato

incerto – poi m'ha versato,
senza che gli abbia tremato
la mano, il vino
del buon commercio.
(CVC, GC 265)

La comparaison entre les deux textes illustre bien les deux pôles entre lesquels s'instaure la tension nostalgique du poète. En effet, la « disperazione / calma, senza sgomento » (« Congedo del viaggiatore cerimonioso », CVC, GC 245) du prêtre qui parle dans le poème éponyme du recueil, n'est que la voix d'un des « méziques » auxquels Caproni donne la parole. Le vin redouté et implicitement refusé dans « I ricordi » en raison de son effet excitant sur la mémoire (« [...] il vino / aizza la memoria [...] »), est ici, encore implicitement, acceptée en tant que « vino / del buon commercio », sans doute un calque sur l'expression française « être d'un bon commerce », soit « être d'agréable société ». Et pourtant, même dans le texte qui paraît admettre la possibilité d'un retour – « [...] io ho avuto l'impressione, per un attimo, d'esserci tornato davvero [...] » (« Nota al Congedo », GC 271) – et même dans l'ivresse de ce vin qui rend sociable, l'ombre rencontrée de l'ami/ennemi d'enfance Toba garde le même mutisme de celles de « Scalo dei fiorentini ». Le mot, autant celui du poète que celui de l'ombre, est absent. Il s'agit d'une rencontre sans discours, aphone, comme le « brusio / di voci afone » de « Foglie » (FC, GC 447) et comme, encore plus tard, les « [i]ncorporei / – afoni – messengeri / di note spente » d'« Invenzioni » (RA, GC 830).

La rencontre a lieu sur le seuil de la communication, sans le franchir, et c'est sur ce seuil, sur ce passage qui reste entrouvert et dont le dieu protecteur est le Janus de l'horloge, que la nostalgie de Caproni prend racine.

En ce sens, Caproni est poète du seuil¹⁵, d'un seuil qui dans les recueils suivants deviendra de plus en plus envahissant, se répandant partout mais sans jamais perdre, paradoxalement, sa caractéristique de seuil. Plus précisément de seuil infranchissable, prêt à disparaître ou à reculer, ou, encore mieux, à ne mener que là où on est déjà : seuil, donc, sur lui-même. Comme, justement, sur le seuil de *Il muro della terra*, où la frontière se révèle être une « fausse indication » :

« Confine », diceva il cartello.
Cercai la dogana. Non c'era.
Non vidi, dietro il cancello,
ombra di terra straniera.
(« Falsa indicazione », *MT*, *GC* 281)

Et d'ailleurs le seuil est déjà présent dans le titre du recueil, dans ce « muro della terra » tiré de l'*Inferno* de Dante mais, pour ainsi dire, « resémantisé » par Caproni pour exprimer une limite impossible à surmonter. Et il serait facile de continuer avec tous les murs et parois, les portes, les frontières qui reviennent leurrer, tromper et barrer la route avec insistance au fil des ans jusqu'à la troisième question de « Tre interrogativi, senza data » de *Res amissa* :

Sfondata ogni porta,
abbattute le mura,
è il cosiddetto Infinito
la nostra vera clausura ?...
(*RA*, *GC* 809)

¹⁵ D. Baroncini (2002 : 73) parle de « poesia della soglia » et Bertone (1997 : 19) de Caproni « come uomo di confine, – non di frontiera, – anzi come paesaggista, sempre per riduzionismo, *del* confine ».

Et à la barrière qui suit de tout près :

Quello che tu, mio vecchio,
scorgi oltre frontiera
è quanto è qua.

La barriera
– non te n'accorgi ? – è uno specchio.
(« La barriera », RA, GC 810)

Revenant au seuil de « Toba », à l'horloge bloquée avec l'image de Janus, il n'aura pas un intérêt seulement anecdotique de remarquer la faute relative à cette image, à laquelle Caproni dédie quelques lignes dans la note au recueil : « “L'orologio verde con Giano” è una frase che potrebbe anche essere presa alla lettera, se non contenesse un errore... di memoria » (« Nota al *Congedo* », GC 271). L'annotation est révélatrice, d'une part, de la valeur symbolique – déjà soulignée – de cette figure liée à l'horloge immobile, hors du temps, tout comme l'était l'horloge que la mère regardait dans « *Ad portam inferi* » : « Guarda l'orologio : è fermo » (SP, GC 207).

D'autre part, dans le contexte d'affirmation de la possibilité du retour, la mémoire qui se trompe, qui s'abuse en voyant ce qui n'était pas là, en modifiant les souvenirs de l'époque, paraît nier le succès de l'entreprise, en laissant ainsi le poète dans l'impression « pour un instant, d'y avoir vraiment fait retour », mais aussi dans la douloureuse conscience posthume que les deux paysages, celui qui fut réel et celui de la mémoire, ne coïncident pas. Le « retour » devient alors forcément celui du poème « Ritorno » de *Il muro della terra*, qui questionne directement « Toba », comme en suivant son parcours, à partir du renversement des deux vers initiaux et de ses deux verbes (« stare » et « tornare »),

jusqu'au détail du verre que l'ami/ennemi d'enfance
Toba dans le premier poème avait – et n'avait jamais –
rempli de vin :

Sono tornato là
dove non ero mai stato.
Nulla, da come non fu, è mutato.
Sul tavolo (sull'incerato
a quadretti) ammezzato
ho ritrovato il bicchiere
mai riempito. Tutto
è ancora rimasto quale
mai l'avevo lasciato.
(MT, GC 374)

Comme l'a montré Daniela Baroncini, en comparant l'évocation des âmes de Caproni avec *Die Sonette an Orpheus* de Rilke, celle du poète italien est caractérisée par une angoisse qui ne peut pas s'apaiser. Le retour ne s'achève jamais, pas même dans le cas où, comme je viens de le montrer, il paraît avoir réussi ; la distance en sort réaffirmée, la fracture définitive, sans appel :

L'angoscia della *descensio ad inferos* emerge dalla reinvenzione caproniana del mito orfico, impresa vana che non riesce a vincere il nulla: Orfeo non incarna più il magico potere della poesia. E se il canto è ormai incapace di rendere presente l'assenza, la nostalgia rimane inappagata e lo spazio della lontananza incolmabile. La parola si rivela dunque impotente dinanzi all'ombra ed Euridice diviene il simbolo dolente di un'irreparabile perdita. (Baroncini, 2002 : 73)

La rencontre avec les ombres se termine toujours dans l'échec, dans un sentiment plus profond d'impuissance et de froide solitude : l'Averne de Caproni n'est pas un lieu aux coordonnées cartographiables, sa substance est celle de la mémoire qui est, elle aussi, plongée dans la

temporalité et, elle aussi comme les vivants, condamnée à la disparition :

Crollava la testa.
« Quanti ne ho visti partire. »
E tutti – o quasi – per strade
chiuse o sbagliate.

« Ora, »
pensava, « non mi resta
che il ricordare: una
vanescente foresta. »
(« Foresta », *FC*, *GC* 472)

La couleur du froid

Loin d'être fortuite, l'expression « froide solitude » que je viens d'utiliser en relation avec la mémoire et la temporalité, a sa raison d'être, comme je le montrerai. Mais avant de poursuivre, je voudrais revenir au poème « I ricordi », et notamment aux vers qui suivent l'affirmation du mépris pour les souvenirs : « Ma io i ricordi / non li amo. » L'évocation des âmes par les trois joueurs de cartes que le poète ou « mézigue » laisse dans le bar à vin est comparée à l'action de la mer :

[...] evocare
anime... Così come il mare
fa sempre, col suo divagare
perpetuo, e sul litorale
arena le sue meduse
vuote – le sue disfatte
alghe bianche e deluse.
(*CVC*, *GC* 263)

Comme l'a montré Surdich (1998 : 123), Caproni se souvient ici des derniers vers du poème de Montale

« Antico, sono ubriacato dalla voce » où le poète
s'adresse ainsi à la mer :

[...]
e svuotarmi così d'ogni lordura
come tu fai che sbatti sulle sponde
tra sugheri alghe asterie
le inutili macerie del tuo abisso.

(Montale, 1990 : 54)

Mais contrairement à la mer de Montale, celle de Caproni, en jetant sur la côte ses présences cachées, ne soulage pas. Ses méduses sont « vides », ses algues sont « défaites », ce qui, vu le contexte d'évocation des âmes, renvoie à la « [...] sì lunga tratta / di gente ch'i' non avrei creduto / che morte tanta n'avesse disfatta » (*Inferno*, III, v. 55-57) de l'enfer dantesque. Elles sont « blanches » et le blanc chez Caproni est bien moins la couleur de l'innocence ou de la pureté que l'absence de toute couleur, cécité absolue, manque de transparence et de communication. Blanc était le désespoir des années de *Il passaggio d'Enea* – « Anni [...] di bianca e quasi forsennata disperazione [...] » (« Nota a *Il passaggio d'Enea* », GC 179) – et blanche sera la « porte » de *Il conte di Kevenhüller*, la « parole » qui n'amène nulle part, la porte « biancomurata », le mot muet :

.....La porta
bianca...

La porta
che, dalla trasparenza, porta
nell'opacità...

La porta
condannata...

La porta
cieca, che reca
dove si è già, e divelta
resta biancomurata
e intransitiva... [...]
(« La porta », *CK, GC 609*)

Évidemment, le blanc est aussi, en association avec le noir, la couleur des souvenirs comme dans le cas des « bancs blancs » de Livourne dans « Scalo dei fiorentini » (*CVC, GC 260*) : « Guardavano le panchine bianche / e vuote. » Suivi du noir de : « Sotto di loro, nero, / il Fosso [...] ». Mais même quand elle est censée renvoyer à l'innocence de l'enfance, comme dans « Aria del tenore » de *Il franco cacciatore*, la blancheur s'insère dans une atmosphère funeste :

Si mise a nevicare.

Lepri bianche.

Bianche
felci, fra ginepri
da Albergo di Natale.

Tutto un bianco mentale
di bianca infanzia.

Un mare
bianco di gioia, fra i lecci
che restavano neri
nel bianco dei pensieri.

Si odiavano, inteneriti
fratelli.

Abele
e Caino.
(*FC, GC 522*)

La blancheur du paysage est souvent, chez Caproni, celle d'un paysage d'hiver dont les traits sont, sinon ceux du meurtre comme dans les vers à peine cités, ceux de la mort. C'est, par exemple, le cas du blanc qui tout envahit dans « Poesia per l'Adele » (FC, GC 478). Au lieu de se dessiner en opposition au noir selon une polarisation « positif / négatif », le blanc devient, par rapport au noir, son complémentaire. Ensemble, ils profilent la dimension de la perte, ils peignent le vrai visage du deuil, comme dans le poème à la mémoire du frère mort, dont le titre « Atque in perpetuum, frater... » reprend le vers final du poème « CI » de Catulle, lui aussi dédié au frère mort :

Quanto inverno, quanta
neve ho attraversato, Piero,
per venirti a trovare.

Cosa mi ha accolto ?

Il gelo
della tua morte, e tutta
tutta quella neve bianca
di febbraio – il nero
della tua fossa.
(FC, GC 444)

Et même la « bougie blanche » qui ouvre *Il seme del piangere* – « [...] anch'io, di notte, strusciando un cerino / sul muro, accendo cauto una candela / bianca nella mente [...] » (« Perch'io... », SP, GC 185) – et qui ouvre la route à l'artifice de la mémoire prénatale des *Versi livornesi* dédiés à la mère, même cette bougie devient la lumière de la perte irrévocable : « [...] scrivo / e riscrivo in silenzio e a lungo il pianto / che mi bagna la mente... » (*ibidem*). « Noir et blanc » est l'association chromatique spécifique de la semence des

pleurs : « Quanta Livorno, nera / d'acqua e – di panchina – bianca ! » (« Il seme del piangere », *SP*, *GC* 215).

Mais le cas le plus éclatant et emblématique du rapport triangulaire entre « noir et blanc », « mort », et « froid » est peut-être le poème posthume « Gelo » :

Ormai i fiumi sono bianchi.

I bei battelli estivi
bloccati in porto, privi
di giovinezza e colori.

Tutti calati, i pavesi.

Non più gridi di vita.
Non più risa né cori.

I vivi
– tutti – si sono arresi.

I bei battelli estivi
posano silenziosi nei porti.

I vivi hanno ceduto ai morti.
(*RA*, *GC* 817)

Si la mer de « I ricordi », d'où nous sommes partis, n'est pas un paysage froid, de givre et de gel matinal, le froid y joue cependant un rôle crucial. Il arrive quelques vers plus loin, annoncé d'abord par la phrase « [i]l freddo / pungeva », puis dans la strophe finale du poème qui reprend le petit poème en ouverture du recueil, portant sur la figure de l'homme seul « *nel gelido dicembre* » (« I ricordi », *CVC*, *GC* 263, v. 44-45 et v. 53). La mer, ici, l'évocation des âmes, ne semble avoir aucun pouvoir lénitif et réchauffant ; au contraire, elle rend le

froid, si tant est que cela soit possible, encore plus piquant, car Caproni n'est pas « poète de la mer », mais « poète du rivage », poète du seuil. Il ne s'agit pas là d'un simple jeu de mots, mais d'une position de frontière, entre deux possibilités précises concernant la temporalité, une perspective qui voit l'« histoire » s'opposer à la « mer » dans une tension qui met à l'épreuve la substance et la nature du mot poétique.

Le froid intense est aussi le trait météorologique dominant l'émergence du souvenir du père mort, dans « L'Idalgo », poème qui fait partie du recueil suivant – *Il muro della terra* – mais qui, du point de vue thématique et chronologique, est très proche des poèmes mémoriaux du *Congedo*¹⁶ :

[...] mai,
nel buio di quelle gialle
luci d'acqua, mai
io avevo avuto più freddo
nel mio gabbano – il solo
ricordo che di mio padre morto
[...]
quel giorno, come ogni altro, ancora
mi coprisse le spalle.
(MT, GC 296-297)

Le souvenir, au lieu de réchauffer, gèle le poète. L'objet présent, physique (le manteau), marque la distance, la perte, l'absence : il devient *souvenir du manque*, selon un renversement glacial, algide (« algido » étant l'anagramme d'« idalgo ») de sa fonction présumée.

¹⁶ « L'Idalgo » date de 1965, « Toba » et « Il gibbone » de 1964, « Scalo dei fiorentini » et « I ricordi » de 1963. La plupart des poèmes de *Il muro della terra*, en revanche, ont été écrits entre 1968/69 et 1974/75.

Encore plus intéressant, à ce propos, et plus riche dans ses allusions littéraires et ses signifiés implicites est le poème qui précède « L'Idalgo » et qui prête le titre à la séquence, dont les deux font partie, *Il vetrone*. L'ombre du père surgit de la figure d'un mendiant au regard perdu et blanc, couvert d'un vieux manteau, croisé dans une rue de Milan. Encore le manteau, encore le blanc, encore le gel, encore l'impossibilité de parole :

Era mio padre : ed ora
mi domando nel gelo
che mi uccide le dita,
come – mio padre morto
fin dal '56 – là
potesse, la mano tesa,
chiedermi il conto (il torto)
di una vita che ho spesa
tutta a scordarmi, qua
dove « Non c'è più tempo, »
diceva, non c'è
più un interstizio – un buco
magari – per dire
fuor di vergogna: « Babbo,
tutti non facciamo altro
– tutti – che . »
(« Il vetrone », *MT*, *GC* 294-295)

La première référence au froid se trouve déjà dans le titre qui rappelle le phénomène météorologique du verglas, c'est-à-dire, comme le poète l'explique en note¹⁷, à cette fine couche de glace, à cette barrière gelée, que le brouillard ou la pluie forment sur la pierre quand la température avoisine le zéro. Le phénomène est du

¹⁷ « Il vetrone, o vetrato, è il sottile strato di ghiaccio che si forma sulla pietra » (« Note a *Il muro della terra* », *GC* 389).

même genre du « givre » de « Poesia per l'Adele » – « Colombi, nella galaverna, / passano » (FC, GC 478)¹⁸ – et du « gelicidio » (verglas), titre d'un bref poème de quatre vers qui s'interroge encore une fois sur la vraie substance de la mémoire, sur l'insuffisance substantielle du souvenir, en renvoyant peut-être aussi au même verre de « Toba » et de « Ritorno » :

Ansava sul suo violino.
Stonava. *Allegro con moto*.
Si può, in un bicchiere vuoto,
bere il ricordo del vino ?
(« Gelicidio », FC, GC 462)

Les trois phénomènes (« vetrone », « galaverna » et « gelicidio ») sont associés par Caproni lui-même dans un document personnel où il rassemble les trois définitions¹⁹, en montrant un intérêt singulier pour ce type de manifestation atmosphérique qu'il relie à la question de la mémoire et de la mort, aux ombres. Et certainement la première clé de lecture du verglas est celle d'une barrière froide qui montre en cachant, déclinaison météorologique de ce que Caproni appelle « asparizioni », « apparition et disparition à la fois » (GC 1584), qui en se montrant s'évanouissent, présentes non seulement dans un poème de *Il franco cacciatore* mais surtout dans *Il conte di Kevenhüller*, où elles formeront une section entière de l'œuvre.

¹⁸ Le givre se retrouve aussi dans un autre poème de *Il franco cacciatore*, notamment dans « La caccia » (GC 513), comme l'a montré Luca Zuliani dans son « Apparato critico » (GC 1544).

¹⁹ Cf. les notes de Zuliani à « Il vetrone » (GC 1544), « Gelicidio » (GC 1597) et « Poesia per l'Adele » (GC 1600).

Celui des « asparitions » est, plus encore qu'un phénomène, un concept clé de la troisième période – je suis la partition de Mengaldo²⁰ – de l'œuvre de Caproni : il sera aussi la matrice des deux principales métaphores ontologiques et épistémiques : celle de la « bête », d'une part, dans *Il conte di Kevenhüller* et, d'autre part, celle de la chose perdue, de la *res amissa*, qui de la « bête » est, pour ainsi dire, le négatif photographique : ce qui en se cachant se montre. Les deux métaphores métaphysiques se disposent dans un rapport spéculaire de « chasse-perte », elles se confrontent l'une en face de l'autre, à travers le miroir déformant de l'« impropriété », de la « désappropriation »²¹. Comme l'a montré Surdich :

Il grande tema della caccia che aveva accompagnato le ultime raccolte di Caproni (e aveva aggregato attorno a sé tutta la costellazione delle metafore venatorie) viene eclissato dal tema della perdita: ma caccia e perdita stanno in stretto rapporto fra di loro come concavo e convesso di una medesima superficie curva. (Surdich, 1998 : 221)

Mais en même temps, c'est avant, dans le rapport avec les ombres des recueils précédents, qu'il est

²⁰ Cf. Mengaldo (GC XXX) : « Con qualche approssimazione si può considerare che *Il muro della terra* inizia la terza, e ultima, stagione di Caproni [...] ».

²¹ Cf. Agamben (1991 : 14) : « [...] decisivo è che tanto il *Conte* che *Res amissa* abbiano al loro centro una figura dell'improprietà. [...] La Bestia e la *res amissa* non sono allora due cose, ma le due facce di una stessa disappropriazione dell'unico dono – o, piuttosto, la *res amissa* non è che la Bestia divenuta definitivamente inappropriabile, il congedo da ogni caccia e da ogni volontà di appropriazione [...] ».

possible de détecter les racines originales de cette matrice, des « asparitions ».

« Il vetrone », poème de l'apparition du spectre du père, est aussi un poème emblématique, visuellement iconique, de la disparition. Le vide conclusif du dernier vers met en scène toute disparition : celle du temps, annoncée dans le premier vers (« « Non c'è più tempo, certo, » / diceva [...] ») et répétée au vingt-cinquième (« [...] qua / dove « Non c'è più tempo, » / diceva [...] ») ; celle de la parole, et donc de toute communication, symbolisée par l'entrée du silence dans le vers. Et celle du père : l'insubstance du spectre se répand jusqu'à la dédicace qui se vide de tout nom en dénonçant la disparition sans issue (la « Strada senza uscita » du vers 15) : « *e a chi ?* » (« Il vetrone », *MT, GC* 294). Et la possibilité virtuelle de remplissage du vide final par tout verbe montre en vérité, en la cachant, la seule possibilité réelle : la disparition, « – tutti – che [sparire]. » Non prononcée, la condamnation est sans appel et déjà effective. Elle accable tout, tant la personne physique que le souvenir. Tout souvenir, tout témoignage est voué à l'effacement, comme le poème qui ouvre la section *Il vetrone* le déclare :

Di noi, testimoni del mondo,
tutte andranno perdute
le nostre testimonianze.
Le vere come le false.
La realtà come l'arte.
(« L'idrometra », *MT, GC* 292)

Cette même condition de labilité temporelle et de disparition perpétuelle reviendra également dans le poème « Su frase fatta » de *Res amissa* :

Non restano testimonianze.
Grande che sia o meschino

quanto s'è fatto o detto
non dura più di nebbia al mattino.
(RA, GC 878)

Mais il y a encore un autre aspect qu'il vaut la peine de remarquer dans la lecture du poème « Il vetrone ». Un autre parcours de lecture est possible et pertinent, un parcours parallèle et complémentaire qui rend compte de la trame infernale dantesque qui sous-tend et soutient le texte de Caproni et qui est introduite par le poème qui précède « Il vetrone », comme le titre (« Plagio per la successiva ») l'annonce explicitement. Le poème compte trois vers seulement : « Senza sperar pertugio / o / elitropia » (« Plagio per la successiva », MT, GC 293).

Le poème naît du sectionnement d'un vers du chant XXIV de l'*Inferno* de Dante²², dont le premier terme (« Senza sperar pertugio ») est repris aux vers 26-27 de « Il vetrone » (« [...] non c'è / più un interstizio – un buco [...] ») et le deuxième, l'héliotrope, la pierre magique qui rend invisible, opère, dans un renversement à la fois ironique et terrible, non pas comme espoir de salut mais comme condamnation.

Si le contexte est donc indiscutablement infernal, les références ne se limitent pas au chant XXIV et Silvia Härrä (2004) a sans doute raison en remarquant une suggestive proximité sémantique avec le chant XXXII, à partir de cette surface glacée, verglacée, sur laquelle frappe le pied du mendiant, souligné par la répétition

²² Il s'agit du vers final du même tercet (*Inferno*, XXIV, v. 91-93) d'où Caproni tire aussi, en changeant son signifié, le titre du poème « Tristissima copia ovvero Quarantottesca » (MT, GC 282) : « Tra questa cruda e tristissima copia / correati genti nude e spaventate, / senza sperar pertugio o elitropia ».

entre parenthèse (« [...] e il piede / (il piede) che batteva / sul vetrone [...] ») –, faisant résonner les vers de Dante : « [...] e sotto *i piedi* un lago che per *gelo* / avea di *vetro* e non d'acqua sembiante » (XXXII, v. 23-24 ; c'est moi qui souligne). L'interprétation est renforcée aussi par l'utilisation en rime par Dante, et en fin de vers par Caproni, des mots « buco », « babbo » et « gelo »²³. Si le rapprochement entre le « verglas » de Caproni et le lac glacé de Dante est pertinent, alors la rencontre avec l'ombre du père et le sentiment de culpabilité qui l'accompagne (« [...] come [...] // potesse, la mano tesa, chiedermi il conto (il torto) / d'una vita che ho spesa / tutta a scordarmi [...] ») se situent dans un giron infernal particulier, celui des « traîtres des parents ».

Le sentiment de trahison avait déjà été lié au royaume des ombres dans *Il seme del piangere*, et il reviendra dans le poème à la mémoire de la sœur dans *Res amissa*. Sa première occurrence figure dans « Ad portam inferi » des *Versi livornesi*. La section est constituée d'une suite de poèmes qui portent sur la figure de la mère Anna Picchi pendant sa jeunesse à Livourne, avant la naissance du poète. Il s'agit beaucoup moins d'un « retour aux origines » que d'une création poétique de racines inconnues et l'écroulement de l'axe temporel inflexible n'a pas du tout les traits d'une descente dans le gouffre de la mémoire. La légèreté de l'âme du poète – « Anima mia, leggera / va' a Livorno, ti prego » (« Preghiera », *SP*, *GC* 191) – est garantie jusqu'au moment où la mémoire vient interférer, s'entrecroisant le plan fictif et le plan biographique. Le récit du poème s'interrompt au mariage

²³ Respectivement, pour Dante : v. 2, 9 et 23 ; pour Caproni, v. 27, 29 et 17.

des parents et reprend après la mort de la mère, en fermant hors de ses portes la vie du poète. Et c'est seulement dans la partie finale que « Annina » devient une ombre : « Annina è nella tomba. / Annina, ormai, è un'ombra » (« Epilogo », *SP, GC* 212). Le seul poème qui rend véritablement compte de l'ombre de la mère est « Ad portam inferi » et c'est dans ces vers qu'émerge, de manière terrible, le sentiment de culpabilité :

Almeno le venisse in mente
che quel bambino è sparito !
È cresciuto, ha tradito,
fugge ora rincorso
pel mondo dall'errore
e dal peccato, e morso
dal cane del suo rimorso
inutile [...].
(*SP, GC* 206)

La trahison est liée à la disparition du « moi » de l'enfance, à la croissance, à la temporalité qui condamne à la solitude et à la séparation. Et d'ailleurs, du recueil entier émane une atmosphère purgatoriale, plongée dans la faute et le regret, renvoyant, par l'épigraphe des vers dantesques « ...udendo le sirene sie più forte, / pon giù il seme del piangere ed ascolta » (*Purgatorio*, XXXI, v. 45-46) au chant de la rencontre avec Béatrice et au moment pénitentiel de la « confessio oris », après la « contritio cordis » du chant XXX. Les vers qui précèdent la citation révèlent la même honte (« vergogna ») contenue dans « Il vetrone » : « [...] perché mo vergogna porte / del tuo errore [...] » (*Purgatorio*, XXXI, v. 43-44). Et la même conjonction de termes et de sentiments revient dans le poème dédié à la sœur défunte, « *Tombeau per Marcella* » :

[...] E credimi,
Marcella mia, credimi,

tu quasi una mia figlia,
io mi vergogno, credimi,
d'essere ancora in vita...

La vecchiaia mi rimorde
come una colpa. E in un canto,
senza farmi vedere,
più di una notte ah se ho pianto
più per me che per te, Marcella...
(RA, GC 798)

Et c'est peut-être alors dans ce sens qu'il faut aussi lire ce troisième adjectif que Caproni utilise pour définir les algues (les âmes) de « I ricordi » et que j'avais intentionnellement laissé de côté : déçues, « [...] le sue disfatte / alghe bianche e deluse » (CVC, GC 263).

Le regret dérive de la condition temporelle de l'homme et de la conscience de son irréversibilité, ce qui permet à Colangelo de parler, avec raison, d'un véritable « drame de la chronologie » dans l'œuvre de Caproni, avec ses « figure che tentano di ristabilire un contatto lungo un asse temporale (e familiare), che le disperde, invece, e le isola le une dalle altre » (Colangelo, 2004 : 174).

La loi catégorique, draconienne, à laquelle rien ne peut échapper est la chronologie, l'histoire en tant qu'écoulement sans trêve (le vent) du temps ; elle est la séparation, comme l'écrit Caproni dans « *Tombeau per Marcella* » :

Ma a che vale il lamento ?
La legge è la separazione. E a stento
mi conforto pensando
che un giorno porterà pur via
anche me, il vento...
(RA, GC 798-799)

Tout l'univers sémantique du froid (le verglas, le « gelicidio », le givre, mais aussi le manteau du père de « L'Idalgo » dans lequel « [...] mai / io avevo avuto più freddo [...] ») lié aux souvenirs est aussi interprétable en lien avec l'« histoire ». Le froid s'avère la température spécifique de l'histoire : « Fa freddo nella storia. / Voglio andarmene [...] » est l'« intention » (« Proposito », *FC*, *GC* 515) d'un chasseur qui doit avoir lu l'*Ulysses* de Joyce et se souvient de la déclaration de Stephen : « History [...] is a nightmare from which I am trying to awake » (Joyce, 1992 [1922] : 42). L'histoire est liée à la mort – « La Storia è testimonianza morta » (« Corollario », *CK*, *GC* 562) – et à l'effacement, à la disparition irrévocable et continuelle qui va jusqu'à remettre en question sa propre existence : « Pensiero triste : / la Storia non esiste ?... » (« Senza titolo », *RA*, *GC* 915). Son bruit est insupportable parce qu'il est celui du vent « aphone », « aphone » comme le sont aussi les voix des ombres de « Foglie » (*FC*, *GC* 447 : « Un brusio / di voci afone ») et de « Invenzioni » (*RA*, *GC* 830 : « Incorporerei / – afoni – messaggeri / di note spente ») :

Non

lo sopporto più il rumore
della storia...

Vento

afono...

(« Albàro », *FC*, *GC* 467)

À l'histoire s'oppose, dans le même poème, l'aspiration à la mer – « Se almeno / questo fosse il rumore / del mare... » (*ibidem*) – jusqu'à l'espoir d'une substitution totale dans les derniers vers : « Il mare... / Il mare in luogo della storia... / Oh, amore » (*idem*, *GC* 468). L'apparition de la mer dans la poésie de Caproni n'est pas le propre de son œuvre la plus tardive, ce qui

n'est pas étonnant pour un poète né à Livourne qui a grandi à Gênes. Mais l'eau des derniers poèmes n'est pas la même que la mer des premiers. Il suffit de lire, pour s'en convaincre, ce que Caproni écrit à propos de « Divertimento », inclus dans *Il seme del piangere* (GC 255) :

[...] il mio non è il mare estatico dei contemplativi, ma semplicemente un mare mercantile, popolato più che da Sirene o da Tritoni da bastimenti in rotta o alla fonda: un mare trafficato e addirittura commerciale [...]. Soltanto più tardi – molto più tardi, quando mi allontanai dal mare per avvicinarmi alla foresta – trovai nel mare, forse, nuove metafore di più «universale» respiro. (GC 1453)

La mer qui ressort des recueils à partir de *Il muro della terra* et surtout de *Il franco cacciatore* est une métaphore complexe qui, dans une certaine mesure, paraît renvoyer à la mort en tant que dernière étape dans le voyage de la vie (comme la dernière gare du funiculaire), tel que, par exemple, elle apparaît dans le poème « Raggiungimento » de *Il conte di Kevenhüller*, sans être explicitement nommée :

Andavo. Andavo.
Cercavo dove poter sostare.
Ero ormai sul discrimine.
Dove finisce l'erba
e comincia il mare.
(CK, GC 649)

C'est aussi dans cette direction que vont les vers finaux de « Voto » qui fait partie du recueil précédent :

Dove scampare,
stretti così come siamo
tra le punte del vallo
e lo spalto del mare?
(FC, GC 486)

Mais ces vers calquent aussi le final d'un poème de *Il muro della terra* qui empêche toute interprétation facile dans le sens d'une coïncidence entre les deux termes et qui montre bien, dans la séparation spatiale, comment la métaphore de la mer se distance d'une simple identité avec la mort :

A chi,
si chiedono, annunziare l'esito,
se a valle li stanno a guardare
soltanto i morti, e alle spalle
la sodaglia del mare?
(« L'esito », *MT*, *GC* 311)

La mer aussi, comme l'histoire, comme la mort, est liée à la « disparition », mais elle semble se profiler comme une possibilité différente, une possibilité autre : véritablement comme l'« autre » possibilité face à la disparition inéluctable et acceptée. C'est-à-dire, la possibilité de faire de la disparition (de la mer) le matériel même, à la façon du sculpteur Mario Ceroli auquel Caproni dédie « Il mare come materiale », dont je cite les vers finaux :

Scolpire
il mare fino a farne il volto
del dileguante...

Dire
(in calmeria o in fortunale)
l'indicibile usando
il mare come materiale...

Il mare come costruzione...

Il mare come invenzione...
(*CK*, *GC* 699)

Déclinaison particulière de la « bête » et des « asparitions », la mer, telle qu'elle émerge de la dernière poésie de Caproni, garde de la première mer marchande sillonnée par un « transitare / continuo » (« Il passaggio d'Enea, (*Didascalia*) », *PE*, *GC* 153), un de ses attributs : la communication. Elle devient la réflexion métapoétique d'un rapport « autre » du mot poétique avec l'« asparition » et il sera intéressant de noter que le premier rapport entre le mot « mer » et le concept d'« invention » dans l'œuvre de Caproni est justement dans le poème final de la suite *Asparizioni* de *Il conte di Kevenhüller*. Et bien qu'il s'agisse d'une mer « d'herbe », le rôle préparatif ou anticipatif de ces vers par rapport à « Il mare come materiale » est trop évident pour ne pas être remarqué, se manifestant autant dans les vers initiaux – « Erba felice. / Mare / di *fortuna* » (« Versi controversi », *CK*, *GC* 621 ; c'est moi qui souligne) – qui renvoient à « in calmeria o in fortunale », autant dans la partie finale du poème :

Tutto
questo inesistente mare
così presente...

[...]

Là in fronte
a te, anche se non lo puoi arrivare...

Negalo, se lo vuoi trovare...
Inventalo...

Non lo nominare...
(*CK*, *GC* 621-622)

De la « bête », la mer a la même fugacité, le même caractère élusif : « Anche se non esisteva, la Bestia

c'era », peut-on lire dans « La frana » (CK, GC 554). Et, dans le poème suivant, « L'ora », le conseil au chasseur n'est pas très loin de celui qui concernait la mer : « Prima / di nominarla, spara ! / Spara prima che sparisca / nel suo nome » (CK, GC 555). Et la labilité et impalpabilité qu'elle partage avec les « asparitions » est évidente à la lecture de la « Passeggiata » de la suite *Asparizioni* : « ... È certo / che allora l'introvabile appare / nel suo scomparire... » (« Passeggiata », CK, GC 617-618). Mais la mer « comme matériel » se charge d'un rôle presque programmatique dans la réflexion sur le pouvoir du mot poétique par rapport au dialogue avec les « morts », avec l'« absent » : elle est invoquée comme effort renouvelé (presque physiquement comme outil) visant à instaurer une communication avec ce qui se situe entre l'absence et l'inexistence, c'est-à-dire entre la possibilité et l'impossibilité du retour, entre la perte récupérable et la perte irrévocable. Elle se profile donc aussi comme une forme ultérieure de résistance à l'effacement définitif, au drame de la temporalité.

Mais Caproni, je l'ai dit, est poète du rivage, du seuil, et en ce sens « rationaliste », si l'on suit Surdich²⁴ et le poète lui-même : c'est sur ce terrain de frontière qu'il creuse, qu'il poursuit sa « guerre / d'ongles » (« Anch'io », MT, GC 325). Son écriture naît sous le signe d'une tension entre la limite de la rationalité et le pouvoir poétique du mot et c'est dans un face-à-face intime entre le rationaliste et le poète, qu'il questionne sans cesse ce pouvoir. La mer est un autre de ces lieux « non juridictionnels » qui for-

²⁴ Cf. Surdich (1998 : 130) : « È la poesia in cui il razionalista Caproni razionalmente scopre i limiti della ragione, la barriera invalicabile della terra [...] ».

ment le domaine de la recherche poétique, comme l'écrit le poète en reliant *Il muro della terra* à « L'ultimo borgo » de *Il franco cacciatore* :

Io sono un razionalista che pone limiti alla ragione, e cerco, cerco. Che cosa non lo so, ma so che il destino di qualsiasi ricerca è imbattersi nel « Muro della terra » oltre il quale si stendono i « luoghi non giurisdizionali », dove la ragione non ha più vigore al pari di una legge fuori del territorio in cui vige. Questi confini esistono: sono i confini della scienza ; è da lì che comincia la ricerca poetica. Non so se *aldilà* ci sia *qualcosa* ; sicuramente c'è l'inconoscibile. (GC 1537)

La mer garde cette tension, ce paradoxe même, cette ambiguïté de tout rapport avec l'ombre, avec les ombres, avec ce qui reste invisible et impalpable. Le lieu de la mer se situe encore dans cette fracture (qui a « pénétré dans les os » et s'y est stratifiée) qui nourrit la poésie de Caproni et où la question temporelle croise la dimension existentielle, parce que le « drame de la temporalité » interroge la substance ou l'insubstance de ce qui est *au-delà* ou qui a été et qui n'est plus, la présence et l'absence ; il questionne les racines de l'identité.

L'exil dans les mots

Ce nœud intriqué de plusieurs fils est bien illustré par le poème d'ouverture à la séquence des *Asparizioni* dans *Il conte di Kevenhüller*, d'où l'utilité de le citer dans son intégralité :

Apparivano tutti
in trasparenza.
Tutti
in anima.

Tutti
nell'imprendibile essenza
dell'ombra.

Ma vivi.

Vivi dentro la morte
come i morti son vivi
nella vita.

Cercai
di contarli.

Il numero
si perdeva nel vuoto
come nel vento il numero
delle foglie.

Oh cari.
Oh odiosi.

Piansi
d'amore e di rabbia.

Pensai
alla mia mente accecata.

Chiusi la finestra.

Il cuore.

La porta.

A doppia mandata.
(« Oh cari », *CK*, *GC* 601-602)

Portant, à première vue, sur la rencontre éphémère
avec les morts et souvent interprété dans ce sens, le

poème, comme Caproni s'attache à le préciser à plusieurs reprises, surgit en vérité de la relecture par le poète de son œuvre entière en vue de l'édition anthologique de *Tutte le poesie* et des conséquents rencontres avec les ombres de ses « *mézigues* » (cf. GC 1644). Les « êtres chers » du titre ne sont donc pas les âmes des morts : « [...] non sono i morti : sono i vari io che sono stato nell'esistenza » (cf. GC 1645).

Pourtant, les choix du lexique et la dynamique de la rencontre montrent une profonde assonance, deux poèmes plus loin, avec « Un niente », où le cortège des ombres est, cette fois, celui des amis (« Ombre ?... / / Già ombre, gli amici [...] ») qui disparaissent à l'instant même de l'apparition : « Spariscono / nel medesimo istante / (un guizzo) dell'apparizione... / Son qui... / Son passati... » (« Un niente », CK, GC 604-605). Et le cortège deviendra, à la fin du recueil, une véritable « parade » où les questions de la mort (v. 5), de l'histoire et de la mémoire (v. 2 et 6), de l'effacement et de la disparition s'entremêlent pour interpeller le rôle et le pouvoir du mot poétique :

Sfilano nella tramontana
della storia.

Quasi
– interminabili e eguali –
in fila indiana.

Sono
« i trapassati ».

Coloro
– in terra come nella memoria –
che per esser vissuti
non sono mai stati.
(« Parata », CK, GC 686)

Les ombres de Caproni ont de moins en moins de substance, elles n'ont plus de gestes qui les caractérisent (comme par exemple l'action de verser le vin de « Toba », ou la mère qui cherche les clés de la maison dans « Ad portam inferi », ou encore le père qui étend le bras dans « Il vetrone ») ; ces ombres n'ont plus de gestes qui ne soient pas une marche silencieuse ou un regard vide et blanc : « Ne fisso uno. / Mi fissa. / Nel bianco del suo volto vuoto / non mi vede » (CK, GC 686-687). Elles n'ont même plus de noms, l'une équivaut à l'autre et toutes au poète lui-même dans le destin commun de la disparition :

Lo fisso
ancora (lui trasparente e quasi
di vetro), e il mio sguardo
– un ferro – mi si ritorce
contro.

Nel vuoto
del suo volto, afferro
me assente.

Inesistente.

(O il perfetto contrario.)
(CK, GC 687)

C'est la perte résultant de la temporalité qui débouche sur le plan existentiel, qui assiège la forteresse de l'existence : « Inesistente ». C'est la pensée noire sans issue – « Neri / – o persi – son tutti / i miei inerti pensieri » (*ibidem*)²⁵, c'est-à-dire la pensée mélancolique, l'« humeur noire » qui efface tout, à rebours : la

²⁵ On gardera à l'esprit que « perso », dans la *Commedia*, est aussi une couleur entre le violet sombre et le noir.

personne, l'histoire, la mémoire. Et qui laisse le papier blanc, comme dans « Curriculum, o : in umor nero » : « Nella memoria / degli altri, resterà una storia / – bianca – mai esistita » (CK, GC 656)²⁶.

Sur le plan de l'écriture, la pensée noire est l'échec du mot poétique qui n'arrive pas à remplir le vide de l'absence par la présence de l'âme, comme on peut le lire dans « Parata » : « Non ho, nel sillabario / della mente, poteri / per dargli anima » (CK, GC 687). C'est, en d'autres termes, l'impossibilité de réanimer les morts, de les voir vivants : « I morti / restano morti e invano / li richiama il pensiero », écrit Caproni dans « Riandando, in negativo, a una pagina di Kierkegaard » (FC, GC 445), où il reprend une page du journal de Kierkegaard pour en refuser à la base la vérité perceptive. Là, au Pont Noir, où le philosophe voyait surgir de leur tombeau ses êtres chers défunts, dont il lui paraissait, ne serait-ce que l'espace de quelques instants, « che morti più non fossero » (« Nota a *Il franco cacciatore* », GC 530), Caproni n'a pas, *rationnellement*, pas accès : « Nessun Ponte Nero. / Nessun Gilbjerg » (FC, GC 445).

Si j'ai souligné l'adverbe « rationnellement », la raison en est que la poésie de Caproni puise ses racines dans la tension entre « mente » (qu'on repense au

²⁶ Voir aussi à ce propos le poème en trois parties « Tre improvvisi sul tema la mano e il volto » (CK, GC 628-630) avec toutes les références à l'« heure / romantique de la mélancolie » (« L'ora / romantica della malinconia » ; GC 628) et à l'« heure [...] de la noctule » (« L'ora [...] della nottola » ; GC 630). La noctule est la chauve-souris qui, dans la célèbre gravure *Melencolia I* d'Albrecht Dürer, tient le ruban portant le titre de l'œuvre. Elle revient plusieurs fois dans la poésie de Caproni : « I lamenti, X » (PE, GC 124) ; « L'ultimo borgo » (FC, GC 436) ; « La nottola » (FC, GC 443).

« sillabario della mente » de « Parata » qu'on vient de lire) et « cuore », selon une dialectique que le poème qui suit « Riandando, in negativo, a una pagina di Kierkegaard », « Foglie », énonce ouvertement (l'on se souviendra aussi que, dans « Oh cari », le nombre des ombres-mézigues qui se perdent dans le vide est assimilé au nombre des « feuilles » que le vent disperse). J'en cite ici seulement les vers finaux :

Tutti
scomparsi in un polverio
confuso d'occhi.

Un brusio
di voci afone, quasi
di foglie controfiato
dietro i vetri.

Foglie
che solo il cuore vede
e cui la mente non crede.
(FC, GC 447-448)

Cette fracture entre cœur et esprit (et il faut lire ici « esprit » comme « raison ») reflète le paradoxe du poète rationnel qui voit les limites extrêmes de la raison (ou qui met des limites à la raison, pour reprendre les mots du poète) mais qui n'arrive pas à croire sans retenue au pouvoir orphique du mot poétique. Les ombres évoquées demeurent sans substance et sans mots, leur silhouette étant la marque non pas de leur présence récupérée mais de l'insubstance que la temporalité leur a imposée.

C'est dans cette tension qu'il faudra donc lire la possibilité de la mer et, suivant l'éclairante lecture donnée par Surdich (*cf.* Surdich, 1999), le sens de l'association entre « mer » et « invention ». « Il mare

come invenzione... », Caproni avait écrit à la fin de *Il conte di Kevenhüller* ; et « Invenzioni » sera le titre d'un poème de *Res amissa* qui, d'un point de vue thématique et lexical, est étroitement lié à tous ces poèmes mettant en scène des « asparitions » et des rencontres avec les ombres :

Quelle impalpabili voci
diasprotrasparenti...

L'azzurro
di tutti quegli occhi neri
– inesistenti? – d'acqua
e d'ossidiana...

Lontana
– sempre più lontana –
da sé, la mente
ne ha perso il nome...

Angeli
dissolti?...

Incorporei
– afoni – messaggeri
di note spente...

Presumibilmente
soltanto vuote figurazioni
di suoni senza più suono...

Lumi
senza accensioni...

Invenzioni...
(RA, GC 830)

De ces vers se dégagent plusieurs fils renvoyant aux poèmes précédents, ce qui rend « Invenzioni » iconique d'une quête presque trentenaire, et du paysage où cette

quête a eu lieu, s'il est pertinent d'apercevoir dans les « Lumi / senza accensioni... » l'écho des lumières funéraires de « Il gibbone » : « [...] un lume / per ogni vivo, come, / qui al cimitero, un lume / per ogni morto » (CVC, GC 264).

De même, le néologisme « diasprotrasparenti » ne peut que faire penser aux pigeons « plumbeotrasparenti » qui traversent le givre de « Poesia per l'Adele » (FC, GC 478)²⁷, tout comme l'adjectif « afoni » renvoie à « Foglie » (FC, GC 447) et, plus généralement, à la dimension du mutisme qui marque toutes ces rencontres avec les ombres.

Particulièrement significative est l'utilisation du mot « mente », dont l'importance est renforcée par la rime avec l'adverbe « presumibilmente », qui marque le résultat d'une pensée tout à fait rationnelle. Les deux points d'interrogation (« inesistenti ? » ; « dissolti ? ») montrent pourtant l'hésitation continuelle entre ce que le cœur voit et ce que la raison refuse et, vice-versa, ce que la raison croit et que le cœur refuse. Ils questionnent la vraie nature de ces ombres sans trouver de réponse finale et définitive. Car si le raisonnement déclenché par « presumibilmente » paraît aboutir à une

²⁷ S'il est probable que le chasseur de « Proposito » (FC, GC 515 ; cf. *supra* p. 167) a lu l'*Ulysses*, alors les deux néologismes pourraient dériver des adjectifs composés fréquents dans le roman de Joyce et, ce qui est plus significatif car plus éloigné de la norme orale, dans la traduction italienne devenue classique que Giulio de Angelis publie en 1960. Ex. : « wavewhite » et « sweettoned » (Joyce, 1992 : 9 et 28), rendus par « biancondose » et « dolcecancora » (Joyce, 2014 [1960] : 12 et 27). Encore plus frappant le cas de l'italien « dolcinguetanti » (*idem* : 23) traduisant « brief birdlike » (Joyce, 1992 : 23).

sentence de vacuité (« [...] vuote figurazioni / di suoni senza più suono... ») et d'inertie (« Lumi / senza accensioni... »), qui ira jusqu'à l'équation réductrice ultime de la « vision » à l'« illusion », en vérité ce mot final, « *Invenzioni* », rétablit la tension en ouvrant (et les points de suspension en témoignent encore davantage) la possibilité d'une deuxième lecture, suggérée aussi par le recours à la graphie en italique.

Il faudra alors, en suivant le parcours de Surdich, croiser ce poème avec « Ultima dea (o idea) » du même recueil et se souvenir du rôle spécial de la musique dans la vie de Caproni et de l'abondante utilisation de la terminologie musicale dans sa poésie. Parmi les nombreux exemples qui en témoignent, il faut au moins citer la source de *Il franco cacciatore*, c'est-à-dire l'œuvre *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber, la partition d'opéra de *Il conte di Kevenhüller*, dont la première partie est divisée en « musique » et « libretto » ; et finalement, mais la liste pourrait être très longue, la cadence interrogative de l'accord (« Cadenza ») à la fin de *Il muro della terra* :

Tonica, terza, quinta
settima diminuita.
Rimane così irrisolto
l'accordo della mia vita?
(MT, GC 387)

Dans « Ultima dea (o idea) », et il s'agit de la seule autre occurrence, le mot « invenzioni » est utilisé dans son signifié musical, c'est-à-dire comme « contrappunto di due o tre voci » (Surdich, 1999 : 201) : « “Invenzione a due voci”. / Quando provo Bach, troppo spero. / (Che il mio archetto lo incroci ?) » (RA, GC 906).

L'invention devient alors l'espoir, peut-être rationnellement excessif (« troppo spero »), d'un dialogue

instauré avec ces voix impalpables du premier vers de « Invenzioni » ; elle devient la possibilité, qu'il est nécessaire de relancer malgré l'échec, d'une communication avec les ombres.

« Ma io i ricordi / non li amo », avait déclaré Caproni dans le *Congedo* (« I ricordi », *CVC*, *GC* 262), en prenant effectivement congé, après la rencontre glaciale avec l'ombre du père, des souvenirs²⁸. À la lumière de cette lecture, la présence dans le dernier recueil d'un bon nombre de poèmes ouvertement mémoriaux prend ainsi encore plus d'importance. Au-delà de « *Tombeau per Marcella* » (*RA*, *GC* 798-799), déjà mentionné, il est peut-être encore plus intéressant de considérer le poème qui enregistre l'émergence d'une mémoire lointaine telle une aube dans le soir de la vie du poète, en évoquant les êtres chers morts et en les tutoyant :

Qualcosa nella mente albeggia,
ora ch'è irrevocabilmente sera...
I tuoi due grandi libri,
babbo ; di Partita doppia,
di Perdite e profitti.
La tua Singer, mamma
(ah il Mazzoni, il Mazzoni !),
in opera per tutti noi...
E i tuoi lunghi viaggi
per mare, Piero mio,
che hai visto tutti i porti
prima di sbarcare tra i morti...
(*RA*, *GC* 823)

²⁸ La seule exception est le poème à la mémoire du frère mort, « *Atque in perpetuum, frater...* » (*FC*, *GC* 444) ; mais il s'agit encore une fois d'un retour pour prendre congé : « [...] solo, / Piero, per dirti addio / e addio per sempre [...] ».

Contre la labilité de choses qui adviennent, échoient et tombent – « Quante cose accadono... / Scadono... Cadono... » (RA, GC 822) – ; contre le temps qui s'écoule sans trêve en dispersant le matin de la jeunesse – « Quanta mattina / circonda la giovinezza. / [...] / Ma è un'erba / che se ne va in un soffio : un oggi / pronto a tramutarsi in ieri » (RA, GC 844)²⁹ – ; contre la disparition fatale de tout témoignage de ce qui s'est fait ou dit – « Non restano testimonianze. / Grande che sia o meschino / quanto s'è fatto o detto / non dura più di nebbia al mattino » (« Su frase fatta », RA, GC 878) – ; et contre l'effacement, progressif et inéluctable, de la mémoire – « [...] il ricordare: una / vanescente foresta » (« Foresta », FC, GC 472) – qui venait séparer, en redoublant de son mur d'oubli le mur déjà dressé dans les vers de Pétrarque³⁰, empêchant tout contact – « Tra la mano... / Tra la spiga... / Tra la mano e la spiga... Tra la spiga... // Tra la spiga e la man / qual muro è messo ? » (« Petrarca », GC 720). Contre tout cela résonnent, version minimale des *Je me souviens* de Perec (1978), les trois « ricordo » de « A Vittorio Zanicchi » :

Ricordo Via Montaldo.
La trattoria, a Marassi,
sotto le frasche, a fianco

²⁹ Mais voir aussi la déclaration de Caproni à Camon (1982 : 102) : « All'origine dei miei versi, più che una donna [Camon avait suggéré la figure de la mère Anna Picchi], direi che c'è la giovinezza e il gusto quasi fisico della vita, ombreggiato da un vivo senso della labilità delle cose, della loro fuggevolezza: *coup de cloche*, come dicono i francesi, o continuo avvertimento della presenza, in tutto, della morte ».

³⁰ F. Petrarca, *Canzoniere*, LVI, v. 8 : « tra la spiga e la man qual muro è messo ? ».

del Carcere.

Ricordo,
nell'aria buia di caldo
e di sole, le muffle
di Bisagno.

Stanco,
e con me in lite, ricordo,
Vittorio, la tua voce bionda
come *allora* – l'infanzia
di risse e di sassaiole
a San Martino, quando
ancora non s'era allentata
nel mio pugno la fionda.
(RA, GC 855)

Les derniers vers rappellent la strophe de *Cronistoria* citée dans l'épigraphe du poème, une strophe qui de l'enfance renvoyait au futur de la vieillesse, comme pour fermer en cet instant un cercle, revenant à une mémoire qui avait été « préfigurée, anticipée » et « mise à l'abri »³¹ avant la fracture du temps divisé par la guerre :

Ritroverò allentata
la pietra nella balestra,
e la mia mira accecata
da quanta polvere infesta.
(« Finita la stagione rossa », C, GC 83)

³¹ Je suis l'analyse de *Cronistoria* offerte par A. Dei (2003 : 79) : « Quello di *Cronistoria* è una memoria prefigurata, anticipata, nei suoi elementi significativi ; il tentativo di mettere in salvo, almeno in parte, il proprio tempo dalla bufera che si addensa ormai vicinissima ».

Et en plein accord avec les trois « ricordo », mais plus forts encore dans leur orientation vers le futur et la résistance implicitement évoquée dans l'usage de la forme négative, résonnent aussi les trois « non scorderò » de « Il fuoco e la cenere » : « Non scorderò quel suo / berretto rosso. [...] / Non scorderò / quel suo volto solare. / [...] / Non scorderò la fortuna / d'averlo sentito parlare » (RA, GC 873).

Néanmoins il faudra se garder de lire ces triples affirmations comme un apaisement final de la nostalgie, comme un franchissement (et affranchissement) de la temporalité : au contraire, le double martèlement des trois « je me souviens » et « je n'oublierai pas » entérine la nature révolue du souvenir, dont la présence ne peut être que d'ordre mnésique.

D'ailleurs, dans *Il franco cacciatore*, une voix avait déjà mis en garde le chasseur qui était arrivé quasiment au bout de la pente, métaphore de la quête et du parcours de la vie : « - Signore, deve tornare a valle. / Lei cerca davanti a sé / ciò che ha lasciato alle spalle » (« Conclusione quasi al limite della salita », FC, GC 439).

Contre le serpent (le temps, selon l'équivalence de l'interprétation de Caproni du mythe d'Orphée), le mot demeure impuissant, ajoutant au vide de la distance son propre vide, la vacuité de l'effort, comme l'écrivait Caproni au temps de *Il muro della terra*, dans un poème dont l'épigraphe « Ach, wo ist Juli und das Sommerland » est un vers tiré de « Des alten Mannes Sehnsucht nach der Sommer » de Hofmannstahl, traduit par « La nostalgie du vieux pour l'été » :

Com'è alto il dolore.
L'amore, com'è bestia.
Vuoto delle parole
che scavano nel vuoto vuoti
monumenti di vuoto. Vuoto

del grano che già raggiunse
(nel sole) l'altezza del cuore.
(« Senza esclamativi », *MT*, *GC* 339)

L'échec du mot est, au mieux, total, le mot ouvrant une porte trompeuse qui n'amène nulle part, un mot « intransitive », une « porte morgane » – « La porta / morgana : / la Parola » (« La porta », *CK*, *GC* 610) ; au pire, comme dans le cas présent, le mot accroît la distance, il la rend absolue, allant jusqu'à faire disparaître, au fond de son brouillard, ce qui était présent :

Le parole. Già.
Dissolvono l'oggetto.

Come la nebbia gli alberi,
il fiume: il traghetto.
(« Le parole », *FC*, *GC* 460)

On a l'impression, en lisant de tels vers, que l'exil de l'homme *dans* les mots et *par* les mots est encore plus radical que ce que Caproni estimait en 1947, quand dans « La Fiera Letteraria » il avançait que le véritable pêché d'Adam (la faute première de l'homme) n'avait pas tant été de vouloir « possedere il *verbum* quale potenza creatrice d'una realtà », que de vouloir « possedere il *verbum* quale mezzo di conoscenza » :

Sta di fatto che Adamo, dando un valore conoscitivo al *verbum*, cioè inventando il linguaggio logico, si creò *nelle* parole i campi del suo *esilio* e della sua servitù – si perdette nella foresta delle parole (nella selva oscura) senza possibilità, forse, di risalire il diletto colle. (Caproni, 1996 : 22)³²

³² La même image de l'homme, et en particulier du poète, comme « exilé dans/parmi les mots » reviendra, on le verra, chez Esteban (*cf.* Esteban, 1987 : 219 et ici p. 273).

À la lumière de ce parcours dans l'œuvre du poète italien, le mot poétique de Caproni devient alors doublement un chant d'exil : il devient le chant d'exil où en même temps résonnent les mots d'exil et l'exil dans les mots. À l'exil spatial – « Genova di Livorno. / *Partenza senza ritorno* » (« Litania », *PE*, *GC* 178) et « Nell'ossa ho un'altra città / che mi strugge. È là, / l'ho perduta » (« Il gibbone », *CVC*, *GC* 264) – et à l'exil temporel – « Si può in un bicchiere vuoto, / bere il ricordo del vino ? » (« Gelicidio », *FC*, *GC* 462), s'ajoute l'exil du seul moyen qui pourrait combler la distance, le mot du chant lui-même. C'est le chant de « l'expatrié », le chant du poète :

Lo hanno portato via
dal luogo della sua lingua.
Lo hanno scaricato male
in terra straniera.
Ora, non sa più dove sia
la sua tribù. È perduto.
Chiede. Brancola. Urla.

Peggio che se fosse muto.
(« Lo spatriato », *FC*, *GC* 461)³³

L'exil, comme la guerre, de Caproni est une cassure qui a pénétré dans les os. Sa nostalgie est substantielle, existentielle, parce qu'à l'origine il y a souvent une

³³ Il est ici particulièrement pertinent de citer la note de Caproni (*GC* 530) au poème : « Vuol rappresentare, in genere, la condizione dell'uomo d'oggi sradicato dalle proprie origini e perduto nella massiccia "società" metropolitana. In particolare, la condizione del poeta ». Voir aussi, à ce propos, le poème « Su un vecchio appunto » (*FC*, *GC* 509) : « [...] che cosa e chi siamo, noi, / senza radici e senza / speranza – senza / alito di rigenerazione? ».

faute, que ce soit l'éloignement – « Genova mia tradita, / *rimorso di tutta la vita* » (« Litania », PE, GC 172) –, la survivance – « [...] io mi vergogno, credimi, / d'essere ancora in vita... // La vecchiaia mi rimorde / come una colpa » (« *Tombeau* per Marcella », RA, GC 798) – ou encore l'impuissance du mot – « Non ho, nel sillabario / della mente, poteri / per dargli anima » (« Parata », CK, GC 687). Et parce qu'à l'origine il y a *toujours* une perte, une chose perdue, une *res amissa* dont on a perdu non seulement la présence, mais aussi le nom et la mémoire. Ce qui en reste n'est que son absence, une absence « sans remise » :

Tutti riceviamo un dono.
Poi, non ricordiamo più
né da chi né che sia.
Soltanto, ne conserviamo
– pungente e senza condono –
la spina della nostalgia.
(« Generalizzando », RA, GC 768)³⁴

Une épine. Peut-être comme celle que Dieu a mis dans la chair de Saint Paul³⁵, mais avec une différence

³⁴ Le mécanisme qui préside à cette perte est le même, mais comme élevé à un degré absolu, que Montaigne avait noté dans son essai « De la présomption » (1965 : 312-313) : « Il m'est advenu plus d'une fois d'oublier le mot du guet que j'avais trois heures auparavant donné ou reçu d'un autre, et d'oublier où j'avais caché ma bourse, quoi qu'en dise Cicero. Je m'aide à perdre ce que je serre particulièrement ».

³⁵ Saint Paul, 2 *Corinthiens*, 12, 7 : « Et parce que ces révélations étaient extraordinaires, pour m'éviter tout orgueil, il a été mis une écharde dans ma chair, un ange de Satan chargé de me frapper, pour m'éviter tout orgueil ».

substantielle : que maintenant Dieu aussi, comme la *res*, est perdu, *amisso* :

« Enfasi a parte, lasci
che dica anch'io: *Deo amisso*,
che altro può restare in terra
a far da coperchio all'abisso ? »
(« Enfasi a parte », *RA*, *GC* 829)

Du fond de l'abîme où l'épine a pénétré, jusqu'à une hauteur qui n'a plus de couvercle, une étendue infinie (cet « Infini » qui est, peut-être, « notre vraie clôture »)³⁶ s'esquisse comme le seul paysage de l'homme – et le paysage de l'homme seul – où les mots sondent la distance, l'interrogent (les questions qui errent dans les pages de *Res amissa* sont innombrables), sans obtenir aucune réponse : « È dunque / – il luogo d'ogni congiunzione – / perpetua parallasse ? » (« Il patto », *RA*, *GC* 782). Ce qui reste alors est la distance et l'épine, justement, comme une nostalgie pure, purifiée, distillée, presque comme une foi, mais sans dieu.

³⁶ G. Caproni, « Tre interrogativi, senza data ; 3 » (*RA*, *GC* 809) : « Sfondata ogni porta, / abbattute le mura, / è il cosiddetto Infinito / la nostra vera clausura ?... ».

Philip Larkin : les « conteneurs » de mémoire

Quelle innocence ?

Si on cherche le mot « nostalgie » dans la critique de la poésie de Larkin, la fréquence de ses occurrences témoigne de la gêne que son évocation suscite et d'un débat ouvert et animé entre deux positions. Parler de nostalgie dans l'œuvre d'un poète de la seconde moitié du XX^e siècle a très souvent, autant pour ceux qui émettent le jugement, autant pour ceux qui l'entendent, toutes les intonations d'une attaque qui requiert au moins une réponse, voire une défense : l'adjectif qui dérive du terme forgé par Hofer, « *nostalgic* », est souvent décliné, dans l'Angleterre d'après-guerre, dans son sens le plus politique, associé à des mots tels que « *conservative* » et « *patriotism* ». Le passé regretté serait alors, dans ce contexte, celui de l'Empire, de la gloire, des fastes et de la puissance de l'époque victorienne, puis edwardienne, perdus.

Seamus Heaney, par exemple, à qui est consacré le dernier chapitre de ce volume, repère, dans les vers finaux de « Show Saturday » (*HW*, CP 199-201), « a nostalgic patriotism » (Heaney, 1990 : 19). Dans le

même article « The Main of Light », il lit aussi un groupe de quatre poèmes de Philip Larkin (notamment « At Grass », « MCMXIV », « How Distant » et « The Explosion ») comme expressions d'un « Elysian mood » : « To borrow Geoffrey Hill's borrowing from Coleridge, these are visions of "the spiritual, Platonic old England" » (*idem* : 21). Heaney n'est pas le seul à avoir interprété l'œuvre du poète anglais dans cette direction. Osterwalder propose une lecture analogue :

I should argue that the yearning for a lost Edenic past has been there ever since *The Less Deceived*, but the « Betjemanesque » nostalgia thickens in *High Windows* and replaces the detached, clinical analysis of the mind's innate mechanisms producing our idealization of the past. (Osterwalder, 1991 : 83)

Son interprétation dans le sens d'une tendance progressive à un regard nostalgique s'oppose explicitement à la théorie d'un des premiers critiques de Larkin, le poète Donald Davie, selon lequel la divergence principale entre le poète de Hull et John Betjeman (parmi les auteurs les plus admirés par Larkin)¹ consisterait précisément en leurs sentiments différents à l'égard du temps passé : « [...] Betjeman is the most nostalgic of poets, Larkin the least » (Davie, 1973 : 65). Osterwalder (1991 : 84) estime cette lecture comme « totally untenable » en s'appuyant sur l'analyse, presque contemporaine à celle de Davie, de Alan Brownjohn :

¹ À la question « Of contemporary English poets, then, whom do you admire? », posée par Ian Hamilton au cours d'une interview en 1964, Larkin répond : « You know I admire John Betjeman. I suppose I would say that he was my favourite living poet » (Larkin, 2001 : 25).

The good things (the innocence before the cataclysm of « MCMXIV », New Orleans jazz in « For Sidney Bechet ») are almost always of the past, to be regarded with resigned nostalgia. The realities of the present are mainly dispiriting, and human hope is drained away by time. (Brownjohn, 1975 : 10)

Je voudrais commencer par un des deux poèmes cités par Brownjohn, « MCMXIV », afin de montrer le rapport que Larkin établit avec ce que j'appellerai les « conteneurs de mémoire »², c'est-à-dire ces « objets » qui sont censés être des concrétions du passé, des gardiens de la mémoire et symboles d'une réaction à l'oubli, des monuments qui arrêtent l'écoulement du temps au bénéfice des générations à venir. Le titre du poème renvoie à une de ces dates en chiffres romains – « as you might see it on a monument », comme Larkin l'a dit en 1964 (Larkin, 2001 : 85) – qui rendent hommage à la mémoire des soldats tombés à la guerre, ces soldats qui en cette année-là, 1914, s'enrôlaient pour aller au front et auxquels le poème fait référence dans les premiers vers (*cf.* Regan, 1992 : 120) :

Those long uneven lines
Standing as patiently
As if they were stretched outside
The Oval or Villa Park,
The crowns of hats, the sun

² Aleida Assmann (1999) parle de « *Gedächtniskisten* » : proprement « caisses de mémoire ». Lolette Kuby (1974) utilise, à propos de la poésie de Larkin, la formule « containers of the ideal ». Ma formule, qui naît forcément mais inconsciemment du croisement entre les deux, est sans doute utilisée dans un sens plus large que celle de Assmann et pose l'accent sur un aspect différent, bien qu'ils soient étroitement liés, que celle de Kuby.

On moustached archaic faces
Grinning as if it were all
An August Bank Holiday lark
(*TWW*, CP 127)

« MCMXIV », terminé en 1960, pourra nous aider à comprendre dans quelle mesure et surtout dans quelle acception il est convenable de parler d'un « Larkin nostalgique », étant l'un des poèmes au centre du débat sur le conservatisme de son auteur – Osborne (2000 : 147), par exemple, arrive à le définir « Larkin's most patriotic poem ». Le texte est une description de la société anglaise juste avant la première guerre mondiale, à l'époque où les enfants étaient encore habillés de couleurs sombres et austères et leurs prénoms rendaient hommage aux rois et aux reines de l'histoire du pays (« [...] dark-clothed children at play / Called after kings and queens »). Une description, certes, mais qui semble pourtant avoir tous les traits d'une élégie où « [t]he evocative details [...] serve to emphasise differences between "then" and "now" » (Regan, 1992 : 120). Selon Neil Corcoran, non seulement les vers attesteraient « a poignantly patriotic regret » mais, de plus, « the compulsions of nostalgia betray Larkin himself into an odd kind of historical "innocence" » (Corcoran, 1993 : 92) : comme si le poète faisait le portrait d'un idéal trop idéal. Larkin aurait, sans s'en apercevoir, recréé un paradis dans lequel l'histoire de l'Angleterre n'a en vérité jamais posé les pieds ; il s'agirait, en d'autres termes, d'une sorte de faux témoignage d'une époque passée qui, quand elle était présente, était bien différente : une mythification et une mystification.

Il convient de lire ici les vers auxquels Corcoran fait notamment allusion quand il parle d'un « odd kind of

historical “innocence” ». Il s’agit des vers qui forment la quatrième et dernière strophe du poème :

Never such innocence,
Never before or since,
As changed itself to past
Without a word – the men
Leaving the gardens tidy,
The thousands of marriages
Lasting a little while longer:
Never such innocence again.
(*TWW*, CP 128)

Comme l’avait déjà montré Blake Morrison dans son œuvre sur « The Movement », parue en 1980, toute lecture de ces vers-ci dans le but d’y trouver une véridicité « historique » sera une lecture trompeuse³ : son sujet est moins la réalité (le poète naîtra huit ans après l’an auquel le titre renvoie) qu’une idéalisation, moins une date qu’un symbole dont la nature symbolique est déjà explicite dans la charge monumentaire que le titre en chiffres romains véhicule. Emblème de la mémoire et de l’innocence, « MCMXIV » est aussi l’emblème du rapport dialectique que Larkin établit avec les notions de mémoire et d’innocence.

S’il est vrai que le passé reconstruit dans le poème est un des plus clairs exemples du « Edenic, communal English past, the passing of which is mostly contemplated with wistful regret and nostalgia »,

³ Cf. Morrison (1980 : 195) : « A common objection to the poem is that put by Graham Martin when he argues that in “MCMXIV” Larkin reveals a “deeply conventional « historical sense »”, and concludes that Larkin is “at his weakest when he moves away from the personal and immediate to the historical” ».

comme le dit Osterwalder (1991 : 71), il faut se demander jusqu'à quel point le poète lui-même tient sa création pour « historique ». Le vers « Never such innocence » et, plus encore, le final « Never such innocence again » pourraient faire penser à un rêve d'autant plus regretté qu'il est tenu pour vrai, « again » impliquant une existence précédente. Pourtant la présence de « Never before or since », semble complexifier l'attrait de l'Eden perdu : l'innocence, bloquée dans l'instant qui précède le début de la guerre, paraît plutôt dériver de la lumière dont ce qui lui a succédé (la Première Guerre Mondiale) l'a éclairée.

La strophe a pour sujet le changement, la seconde exacte où ce monde-là a changé en créant l'image paradisiaque : « As changed to past / Without a word ». Mais est-ce que cet Eden a jamais été réel ? La répétition insistante de « never » semble ici dévoiler la conscience du poète de la re-création du tableau, de sa nature fictive :

The repetition of « Never such innocence » gives emotional emphasis to the poem's sense of loss and yet it inevitably raises doubts about whether such innocence *ever* existed. In this sense, the impulse behind the poem is not so much nostalgia as an awareness of the desirability and yet fallibility of national ideals. (Regan, 1992 : 121)

Le passé idéal n'est pas le passé historique, il ne coïncide pas avec la « vérité » de ce qui a été, mais plutôt avec la « beauté » que le fait de *ne plus être* lui insuffle. Dans la brève introduction à ses deux poèmes publiés dans une anthologie en 1973, Larkin explique les raisons qui l'ont poussé à choisir « MCMXIV » et « Send No Money » :

[...] they might be taken as representative examples of the two kinds of poem I sometimes think I write: the *beautiful*

and the *true*. I have always believed that *beauty is beauty, truth truth*, [...] and I think a poem usually starts off either from the feeling How beautiful that is or from the feeling How true that is. One of the jobs of the poem is to make the beautiful *seem* true and the true beautiful, but in fact the *disguise* can usually be penetrated. (Larkin, 2001 : 39 ; c'est moi qui souligne)

Le poème met en scène un mythe et, en même temps, la conscience de son statut de mythe, et en ce sens, il est emblématique du rapport dramatique et dialectique que Larkin instaure avec la mémoire et avec ces manifestations concrètes que nous avons appelé « conteneurs de mémoire » : « [i]t is self-consciously rhetorical and knows it is dealing in myths [...] », remarque Swarbrick (1995 : 119), qui, pareillement à Regan, refuse de lire le poème comme « a simple piece of patriotic nostalgia » et qui, en revanche, y aperçoit une réverbération qui dépasse la faillibilité des idéaux nationaux et se propage aux « cultural myths » (*idem* : 118). La source à laquelle Larkin puise pour la description de cette société édénique est l'imaginaire conventionnel de l'époque dont Morrison découvre un exemple littéraire précédent dans *Look Back in Anger* (1956) de John Osborne :

Always the same picture; high summer, the long days in the sun, slim volumes of verse, crisp linen, the smell of starch. What a romantic picture. Phoney too, of course. It must have rained sometimes. Still, even I regret it somehow, phoney or not. If you've no world of your own, it's rather pleasant to regret the passing of someone else's. (Osborne, 1957 : 17 ; cf. Morrison, 1980 : 197)

La dynamique du poème n'est pas très différente de celle du passage cité : le poème porte, pour ses trois quarts, sur une description de détails évocateurs d'une

perfection suspendue dans l'instant précédant la perte, une description qui, tout en gardant parfois une polysémie allusive⁴, demeure transparente et non problématique. Un ton ironique est certainement présent dès le début, mais c'est la quatrième strophe qui questionne dans ses fondements la nature du tableau que l'auteur vient de peindre : dans le vers « Never such innocence » on peut, semble-t-il, percevoir une note d'amère conscience, l'équivalent subtil et caché de « What a romantic picture. Phoney too, of course » ; il paraît possible d'entrevoir une fente, une fissure dans le déguisement, le trou à travers lequel « the disguise can usually be penetrated ».

Comme plusieurs poèmes de Larkin, « MCMXIV » aussi porte sur une structure de tensions opposées et en équilibre qui laisse la question du point de vue du poète irrésolue ou, plus précisément, ouverte sur les deux signifiés en opposition. Il s'agit d'une structure habilement mise en évidence par Nicholas Marsh, laquelle non seulement ne permet pas une lecture univoque du poème, mais surtout permet, voire requiert, la reconnaissance des deux lectures contraires des mêmes vers, comme si le poème était « double-yolked with meaning and meaning's rebuttal » (Marsh, 2007 : 154)⁵.

⁴ Voir, par exemple, les vers « [...] and fields /Shadowing Domesday lines », où l'allusion renvoie, d'une part, à l'ancienne Angleterre du Domesday Book et, d'autre part, au Jour du Jugement qui attend ces mêmes « lines » du premier vers. Cf. Regan (1992 : 121).

⁵ La formule est tirée du poème de Larkin « If, My Darling » (TLD, CP 41, v. 21).

Et qu'il s'agît d'un poème « tour » (comme un tour de magie), Larkin en avait parfaitement conscience : « [...] it's a "trick" poem, all one sentence & no main verb ! », écrivait-il à Barbara Pym en 1964 (Larkin, 1992 : 366). Comme dans tout tour de magie, il y a une partie de « tromperie » : la syntaxe de la dernière strophe est intentionnellement ambiguë et trompeuse. Si son premier vers sème un doute dans le lecteur quant à l'existence passée d'une telle innocence, le vers suivant (« Never before or since ») semble à la fois la garantir et en miner la substance : « jamais avant ou après », comme pour dire que, par opposition, à cet instant précis, elle existait. Elle existait, justement, de manière ponctuelle, non pas comme époque historique (« Never before [...] »), mais seulement dans sa forme *instantanée* : condition reçue par relation transitive, et par renversement de signe, de son avenir, l'innocence a ici plutôt la candeur de ces hommes de 1914 qui attendent d'être enrôlés comme s'il s'agissait d'aller voir un match de sport (« Standing as patiently / As if they were stretched outside / The Oval or Villa Park », deux stades, respectivement pour le cricket et pour le football), innocemment souriants comme si la guerre n'était que l'aventure marrante d'un jour férié (« Grinning as if it were all / An August Bank Holiday lark »).

The poem is drenched in a particular type of nostalgia [*sic*]; and its apparently simplistic conclusion might seem an assertion flatly at variance with historical truth; but it is evidently in the lack of awareness of incipient catastrophe that Larkin perceives the enviable innocence that contrasts with the knowledge that the Great War was to bring. (Tolley, 1991 : 105)

Comme plusieurs critiques l'ont déjà remarqué, l'absence d'un verbe principal et la juxtaposition

paratactique des détails qui conjurent l'image de l'innocence renvoie à l'immobilité d'une photographie : « Lacking any main verb apart from an implied copula, the poem acts as a kind of linguistic translation of the sepia of an Edwardian photograph » (Corcoran, 1993 : 92). L'interprétation de Regan suit la même ligne : « The steady enumeration of detail in "MCMXIV" creates an effect of impressions gathered second hand from a sepia photograph » (Regan, 1992 : 121). La seule différence entre les deux critiques est, encore une fois, la valeur qu'ils accordent à cette association : là où le premier voit une représentation naïve et gauche d'une époque idéale, un cliché à la séduction duquel le poète n'arrive pas échapper, l'autre repère une mise en scène consciente et perçante de la naïveté de tout Eden, de l'artificialité de tout idéal, de son caractère de « beautiful » plutôt que de « true », selon la distinction de Larkin.

« MCMXIV » met parfaitement à nu une des tensions structurelles majeures sur lesquelles porte la poésie de Larkin, une de ces « oppositions binaires » qui offrent toujours « a different variation on the dynamic between consolation and despair » (Booth, 2005 : 180). Une lecture complètement orientée vers l'ironie serait aussi fallacieuse qu'une interprétation dans le sens d'une lamentation nostalgique pour l'époque edwardienne. L'aspect consolatoire de cette reconstruction est, si non ouvertement avoué, au moins suggéré et, en même temps, le mythe enfin est gardé, il est tenu, non pas pour *vrai*, mais pour *beau*. « Never such innocence again » sonne comme un dernier regret pour une innocence qui, selon toute probabilité, n'a jamais existé, sauf dans ses traits d'ingénuité.

Et si ce temps suspendu comme dans une photographie est *réellement* regretté, il est regretté

précisément parce qu'il est suspendu, hors de l'écoulement historique du temps, immobile comme dans tous les jardins édéniques avant la chute dans le temps et dans le changement. « Photographs state the innocence, the vulnerability of lives heading toward their own destruction », écrit Susan Sontag (1990 : 70) ; et bien qu'ici il ne s'agisse pas d'une vraie photographie⁶, néanmoins le poème porte sur cette même suspension et sur cette même distance entre le temps bloqué et l'œil qui le regarde, qui littéralement le fige hors du temps.

Une question de perspective

Pour mieux comprendre dans quelle mesure le rapport entre « true » et « beautiful » est une question cardinale dans l'œuvre de Larkin, il suffira de rappeler le titre de son premier recueil majeur, *The Less Deceived* (1955), et de noter comment, dans le poème « soigneusement »⁷ placé en ouverture, « Lines on a Young Lady's Photograph Album », cette question s'entrelace avec celle du passé, des « conteneurs de mémoire », de l'art, de la préservation et de la distance. En feuilletant avidement l'album de photos d'une femme – « My swivel eye hungers from pose to pose [...] » –, le poète exclame :

⁶ Mais il est peut-être intéressant de citer le cas de Bruce H. Leland (2002), qui croit avoir repéré la source directe du poème dans une vraie photographie de 1914.

⁷ Voir « An Interview with John Haffenden » (Larkin, 2001 : 55) où à la question « Do you take great care in ordering the poems in a collection? », la réponse de Larkin est : « Yes, great care. [...] I think "Lines on a Young Lady's Photograph Album" is a good opener, for instance [...] ».

But o, photography! as no art is,
Faithful and disappointing ! that records
Dull days as dull, and hold-it smiles as frauds,
And will not censor blemishes
Like washing-lines, and Hall's-Distemper boards,

But shows the cat as disinclined, and shades
A chin as doubled when it is, what grace
Your candour thus confers upon her face !
How overwhelmingly persuades
That this is a real girl in a real place,

In every sense empirically true!
(*TLD, CP 71-72*)

Comme l'a bien remarqué Swarbrick, dans ces vers placés au centre du poème, Larkin fait émerger le vrai sujet de son discours : « not the girl, but via photography, time and nostalgia » (Swarbrick, 1995 : 49). Même devant le plus « fidèle » des conteneurs de mémoire – la photographie justement – et son « objectivité » présumée, le poète ressent le risque de l'illusion et questionne son statut de vérité empirique :

Or is it just *the past*? Those flowers, that gate,
These misty parks and motors, lacerate
Simply by being over; you
Contract my heart by looking out of date.
(*TLD, CP 72*)⁸

⁸ Il est intéressant de souligner le double, voire triple, sens du verbe « to contract », que je crois caché dans le vers de Larkin : « to contract a marriage » (contracter mariage) et « to contract a debt » (contracter une dette). Le verbe accentuerait le paradoxe du lien dans la séparation, du lien *en raison* de la séparation (« [...] by looking out of date »).

Ce qui d'abord paraît un éloge de nature esthétique – « Photography now gives Larkin an exemplary anti-romantic aesthetic [...] », écrit encore Swarbrick (1995 : 49) – glisse en effet dans un autre domaine où *passé* et *vérité* ne coïncident pas. Ce qui dans « MCMXIV » restait à demi-mot, est ici explicité. La réalité de la photographie n'est plus dans l'instant fidèlement bloqué, mais dans son essence passée, dans la distance qu'elle souligne et qui permet le regret :

Yes, true; but in the end, surely, we cry
Not only at exclusion, but because
It leaves us free to cry. We know *what was*
Won't call on us to justify
Our grief, however hard we yowl across

The gap from eye to page.
(TLD, CP 72)

De même que dans le premier poème analysé, mais encore plus clairement ici, c'est la « distance de sécurité » que l'irréversibilité du temps offre – « So I am left / to mourn (*without a chance of consequence*) [...] » – qui ouvre les portes à la nostalgie : le sentiment est possible seulement à condition que le paradis perdu soit *vraiment* et *définitivement* perdu, qu'il reste insaisissable, intouchable : « In short, a past that no one now can share ».

La vérité devient, alors, non plus celle du temps arrêté dans l'album photographique, mais celle de la fracture et de la conscience de cette fracture, exprimée à travers l'ironie surgissant de plusieurs expressions où, encore une fois comme dans « MCMXIV », le signifié est volontairement dédoublé, laissé ambigu, littéralement équivoque (deux voix se font face). Le paradis, auquel les images de la « young lady » sont comparées (« heaven »),

est regretté en même temps que dévoilé comme irréel, comme construction a posteriori :

[...] calm and dry,
It holds you like a heaven, and you *lie*
Unvariably lovely there,
Smaller and clearer as the years go by.
(TLD, CP 72 ; c'est moi qui souligne)

Elle, la femme d'autrefois, reste au cœur du mensonge qui nie le changement même du temps qui passe ; elle fait partie de cette illusion créée par la photographie, laquelle substitue, au leurre dévoilé de la « pose » (« hold-it smile »), celui de la « pause » éternelle. Mais leurre justement, illusion que le poète démasque déjà dans le titre en jouant ironiquement sur les divers signifiés du mot « lines » : les vers, bien sûr, d'une part, mais aussi les rides qui entretemps doivent avoir marqué le visage réel de la femme, et encore les plis sur la photos (Swarbrick, 1995 : 49) qui signalent l'écoulement du temps – et la détérioration qui en suit – dans l'objet même qui est censé le bloquer. Et peut-être il faut compter un quatrième sens : celui des traces laissées par les doigts du poète sur les photographies, les empreintes digitales de la nostalgie.

La distance entre ce qui est et « *ce qui a été* » ne peut que toujours augmenter et seulement en raison de cette exclusion, de cette condition d'exil assuré, le regret est possible. Si ce qu'on vient de décrire est la condition naturelle du nostalgique (car si le retour est perçu comme possible alors il ne peut pas y avoir de nostalgie, assuraient les médecins du XVIII^e siècle), il y a dans les vers de Larkin un trait tout à fait particulier : le retour n'est pas voulu, ou mieux, de façon plus complexe, s'il est voulu (si l'objet, le temps, la situation, en d'autres mots, sont regrettés), il l'est *seulement* dans la mesure où

l'inaccessibilité est garantie et rien ne peut venir demander des comptes à l'égard de ce sentiment. Vingt ans après, Susan Sontag écrira :

It is a nostalgic time right now, and photographs actively promote nostalgia. Photography is an elegiac art, a twilight art. Most subjects photographed are, just by virtue of being photographed, touched with pathos. A beautiful subject can be the object of rueful feelings, because it has aged or decayed or no longer exists. All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt.

(Sontag, 1990 : 15)

L'auteur de *The Less Deceived* connaît parfaitement le mécanisme illusoire qui préside à la photographie : l'instantanée au lieu de bloquer le temps, remarquera son écoulement en créant le mythe du passé idéal, parfois à l'aide du procédé de sélection qui est à la base de tout album photographique privé (et, de manière similaire mais non identique, de tout acte de mémoire), comme l'auteur le soulignera dans un poème écrit un mois après celui qu'on vient de considérer :

'Perspective brings significance,' we say,
Unhooding our photometers, and, snap!
What can't be printed can be thrown away.
(« Whatever Happened? », *TLD*, CP 74)

Il n'est alors pas étonnant de trouver souvent, à côté d'une image, le même verbe ambigu qu'on lit dans « Lines on a Young Lady's Photograph Album ». Ainsi, les albums de mariage de jeunes mères de « Afternoons » garderont eux aussi le passé perdu sous forme de mensonge : « And the albums, lettered / *Our Wedding*, lying / Near the television [...] » (*TWW*, CP 121).

Et encore les albums, mais cette fois les albums musicaux de la veuve de « Love Songs in Age », avec leur charge de mémoire affective, ne pourront que mentir : « One bleached from lying in a sunny place » (« Love Songs in Age », *TWW*, CP 113), précisément comme l'effigie du comte et de la comtesse de « An Arundel Tomb », où le double sens est répété deux fois : « The earl and countess lie in stone », « They would not think to lie so long » (« An Arundel Tomb », *TWW*, CP 110).

Nous reviendrons plus loin sur ces poèmes. Avant, je voudrais m'arrêter sur un autre qui fait encore partie de *The Less Deceived* et qui partage beaucoup de traits avec « Lines on a Young Lady's Photograph Album ». Le conteneur de mémoire est ici le « Maiden Name » (*TLD*, CP 101), le nom de jeune fille qui, en raison du mariage et du nouveau nom qu'elle va acquérir, demeure, pareil à une photo, le signe d'un vide, « both a pseudo-presence and a token of absence » (Sontag, 1990 : 16). Composé un an et demi après « Lines on a Young Lady's Photograph Album », la proximité entre les deux, au-delà des questions banalement biographiques (le sujet inspirateur est la même femme propriétaire de l'album photographique), est déjà évidente dans les rimes des vers 2 et 3 qui répètent celles du premier poème :

Marrying left your maiden name disused.
Its five light sounds no longer mean your *face*,
Your voice, and all your variants of *grace*; [...]
(*TLD*, CP 101 ; c'est moi qui souligne)

[...] what *grace*,
Your candour thus confers upon her *face*!
(*TLD*, CP 71 ; c'est moi qui souligne)

La question de l'identité entre la personne présente et la personne passée et, encore plus, celle du signifié que l'objet de mémoire garde, sont aussi au centre de « Maiden Name », et elles sont posées dans des termes très similaires :

[...] you cannot be
Semantically the same as that young beauty :
It was of her that these two words were used.

Now it's a phrase applicable to no one,
Lying just where you left it, scattered through
Old lists, old programmes, a school prize or two,
Packets of letters tied with tartan ribbon –
Then is it scentless, weightless, strengthless, wholly
Untruthful? Try whispering it slowly.
No, it means you. Or since you're past and gone,

It means what we feel now about you then:
How beautiful you were, and near, and young,
So vivid, you might still be there among
Those first few days, unfingermarked again.
So your old name shelters our faithfulness,
Instead of losing shape and meaning less
With your depreciating luggage laden.

(TLD, CP 101)

Là où, dans « Lines on a Young Lady's Photograph Album », il y avait, en témoignage d'une époque irrévocablement perdue, des images de nattes et d'un chat, ou d'une rose et de treillis immortalisés le jour de la remise de diplôme de la fille, on trouve ici les vieilles listes, les vieux programmes, les prix scolaires ou les bouquets de lettres qui font surgir un doute – le même doute – sur la véridicité sémantique de ce passé résiduel (« wholly / Untruthful ? »). Ce qui ici est « past and gone » reflète le « over » du premier poème, et le « gap » qui là s'imposait « from eye to page » est ici la mesure

entre « now » et « then ». Le lien entre les deux poèmes est davantage renforcé par l'utilisation dans « Maiden Name » du mot « unfingermarked », renvoyant d'ailleurs au quatrième sens du mot « lines » dans l'autre poème. La fille intacte dans sa jeunesse est une photographie encore vierge, sans traces de doigt.

Le mot apparaît dans le dernier septain de « Maiden Name », qui montre en fait beaucoup de correspondances avec la dernière strophe de « Lines on a Young Lady's Photograph Album », bien que les prémisses paraissent opposées : il suffit de considérer que le mouvement affirmation-négation de « Lines » (« In every sense empirically true ! / Or is it just *the past* ? ») est ici renversé avec une négation de la négation (« wholly / Untruthful ? [...] No, it means you. ») et que le dénouement final du mensonge de « Lines » (« you lie ») est ici positivement transformé en fidélité, avec un renversement apparemment absolu de signe. Pourtant la condition d'illusion avouée dans les vers finaux de « Lines on a Young Lady's Photograph Album » demeure aussi dans « Maiden Name », quoique plus discrète, véritablement cachée, comme en substrat : « [...] yet it [the maiden name] never shone / More brilliantly and distantly than now [...] », lisait-on dans une version antérieure (*cf.* Tolley, 1991 : 70) du poème – où résonne le « Smaller and clearer as the years go by » de « Lines on a Young Lady's Photograph Album ». Mais surtout le passé qui là, d'une façon assertive (mais dans le mensonge), gardait la fille (« holds you like a heaven, and you lie / Unvariably lovely there »), ici – où l'affirmation est donnée avant (« it means you ») – est rattrapé seulement dans le domaine de la possibilité : « So vivid, you *might* still be there [...] » (c'est moi qui souligne). Une possibilité assez faible par rapport à l'assertion tranchante de

l'autre verbe modal, qui ouvre la question : « [...] you cannot be / Semantically the same [...] ».

La version du dernier vers que Larkin avait choisie comme définitive dans ses cahiers, avant de la changer au moment de l'impression, marquait, comme le vers final de l'autre poème (« Smaller and clearer as the years go by »), une distance destinée à s'accroître progressivement : « Till we remain unmoved, to hearing it [the maiden name] spoken [...] » (cf. Tolley, 1991 : 72). Néanmoins, même dans le poème tel qu'on le lit publié, la fracture entre les deux temps ne peut pas être comblée, tout comme la distance survenue entre le signifiant (le nom) et son signifié (la femme) qui, ayant maintenant un autre signifiant (le nom marital), a généré un vide. Les deux temps demeurent bien séparés : « now » / « then », « you were » / « you might still be ». Ce qui reste de vivant n'est que la mémoire de ce passé : « So vivid » est le souvenir de comme elle *était* belle, et proche, et jeune. Le choix de l'adverbe « again » après « unfingermarked » ne fait que souligner, une fois de plus, l'éloignement présent. Le retour qu'il suggère n'est dirigé enfin que vers un abri (« [it] shelters ») où « elle » a été substitué par la fidélité des autres vers son passé. Elle, au contraire, s'est déplacée et continue de se déplacer dans la direction contraire ; avec le bagage de son nouveau nom (« With your depreciating luggage laden »), elle part vers le futur.

L'Eden est, encore une fois, une distance qui abrite, une perfection qui peut être contemplée seulement de loin parce qu'en fait, d'une façon assez léopardienne, le lointain lui-même est la perfection : « As in "Lines on a Young Lady's Photograph Album", the past presents and preserves an ideal which is now remote – and so

can remain an ideal. Perfection must remain inaccessible » (Swarbrick, 1995 : 52)⁹.

La vérité (comme l'imposture) de cette perfection, est tout à fait relationnelle, faible et forte en même temps comme toute idée d'un centre, construite depuis une lointaine périphérie : « perspective brings significance » dans la mesure où l'éloignement est maintenu et le signifié du *sema* est reconnu dans toute la précarité de sa re-construction, de sa non-vérité. Alors le nom, au lieu de signifier l'objet, signifie le rapport à l'objet perdu qui n'existe plus (« It means what we feel now about you then »), il mesure la distance de l'exil qui seul peut garantir le paradis, la perfection.

Ce type de relation entre nom et lointain était déjà présente dans le poème « At Grass » qui, tout en étant le plus ancien parmi les poèmes jusqu'ici analysés, est placé par Larkin en conclusion du recueil, comme un contre-chant à « Lines on a Young Lady's Photograph Album » qui l'ouvrait. Le poème touche tous les sujets qu'on vient de remarquer : le nom, la distance, la mémoire, l'identité, l'écoulement du temps ; et comme dans le premier poème du recueil, l'instrument qui le premier mesure cette distance est l'œil :

The eye can hardly pick them out
From the cold shade they shelter in,
Till wind distresses tail and mane;
Then one crops grass, and moves about
– The other seeming to look on –
And stands anonymous again.
(*TLD*, CP 29)

⁹ Cf. aussi Booth (1992 : 130) : « As in the case of the image on the poster in “Sunny Prestatyn” the price paid for perfection is inaccessibility ».

Il n'est pas étonnant que plusieurs critiques aient identifié dans ce poème qui date de 1950 le même « subtext of conservative nostalgia » (Booth, 1992 : 79) de « MCMXIV » : la deuxième et troisième strophes sont en effet construites selon le même modèle d'énumération de détails d'un passé perdu pour toujours, le même schéma aussi que celui de « Lines on a Young Lady's Photograph Album » (les photos) et de « Maiden Name » (les objets gardant encore le nom). La distance spatiale qui ouvre le poème (« The eye can hardly pick them out ») devient bientôt temporelle : « Yet fifteen years ago » est le début de la deuxième strophe qui se poursuit par l'évocation des « faint afternoons / of Cups and Stakes and Handicaps ». Aux visages « archaïques » de « MCMXIV » répondent ici les « faded, *classic* Junes » (« At Grass » ; c'est moi qui souligne) et ce qui dans le premier poème est remis à l'ironie des similitudes (« As if [...] », v. 3, puis v. 7), est ici explicité, quoiqu'encore une fois introduit par le double sens d'un mot, par l'équivoque du mot-clef « distance », qui, à un premier niveau, renvoie à la longueur du parcours des chevaux, tout en faisant émerger le vrai horizon du discours : d'un côté, la distance mesurable qui peut être courue et parcourue (de surcroît, dans une trajectoire circulaire) ; de l'autre, l'écart irrémédiable, la distance que rien ne permet de combler (entre présent et passé figé, mais aussi entre humain et animal), sauf en la réaffirmant :

Yet fifteen years ago, perhaps
Two dozen distances sufficed
To fable them: faint afternoons
Of Cups and Stakes and Handicaps,
Whereby their names were artified
To inlay faded, classic Junes
(*TLD, CP 29*)

Le pouvoir fabulateur de la distance hippique est refusé face à ce lointain absolu : ce qui autrefois suffisait à créer un signifié, ne permet plus, à l'œil moins trompé, « less deceived », de croire à l'artifice. Il n'y a pas de nostalgie pour ce passé de gloire figé dans les almanachs des courses : il y a plutôt un doute qui, posée, obtient une réponse dont le sens se déploie dans toutes les directions offertes par l'horizon que l'écart entre œil et objet ouvre : « Do memories plague their ears like flies ? / They shake their heads ». L'écart réside déjà entre les deux phrases, entre l'homme qui questionne un état affectif et la déclaration factuelle qui suit. L'interprétation, elle aussi, est d'un univers différent, du même univers que la question, celui propre à l'homme, de ses signifiés et des noms donnés aux chevaux. Le rapprochement des deux phrases souligne la tentation à lire l'une par rapport à l'autre, mettant en scène à la fois le désir de combler la distance et sa fausseté. C'est justement dans le « like » de comparaison (« like flies ») que se mesure la distance, dans le rapprochement de faits distincts, dans l'identité du différent, dans le désir de lier, de forcer, dans un « fil sémantique », le lointain qui au fond marque la relation entre les deux univers :

Almanacked, their names live; they

Have slipped their names, and stand at ease,
For what must be joy,
And not a fieldglass sees them home,
Or curious stop-watch prophecies:
Only the groom, and the groom's boy,
With bridles in the evening come.

(TLD, CP 29-30)

Si le poème est empreint de nostalgie, ce n'est certainement pas celle ressentie par les chevaux qui, au contraire, sont maintenant *chez eux* (« home »), dans un temps qui n'est plus compté par des chronomètres, et qui n'est presque plus touché par le futur des prophéties, ni par le passé des noms ; un temps mythique, pourrait-on dire, de présent absolu : « stand », « come ». S'il y a un désir qui harcèle l'œil et les oreilles du poète, il faut en chercher l'objet dans l'ombre où les chevaux s'abritent, dans l'anonymat des champs où il n'y a plus d'agacement (« the unmolesting meadows »). « Beneath it all, desire of oblivion runs [...] », Larkin écrivait dans « Wants » (*TLD*, CP 42), qui date de la même année. Et « [...] this ignorance of me / Seems a kind of innocence » (« Arrival », *TLD*, CP 51), notait-il encore dans les mêmes mois.

Le désir est entièrement tourné, dans « At Grass », vers cette innocence bucolique (et le paradis est à l'origine, du point de vue étymologique aussi, un jardin) où s'insinue pourtant le doute qu'il s'agisse d'une dernière construction humaine, d'une illusion ultérieure offerte par la distance : les chevaux « gallop for what *must* be joy » (c'est moi qui souligne) et non pas pour ce qui *est* de joie. Dans l'écart, encore une fois, résident la tentation de donner un signifié affectivement humain, le besoin de combler la distance ainsi que la pleine conscience du processus en cours. La nostalgie, Larkin le sait, est une forme de construction du signifié, elle est une direction du regard, un sens de la vue qui voit de loin et dans le lointain ; elle est le sens, perceptif et directionnel, de la distance. Il sait trop bien que « perspective brings significance ». Encore une fois, comme l'a remarqué Booth à propos de ce poème : « Its nostalgia contains a core of subversive scepticism » (Booth, 2005 : 119). C'est le bon mot, « scepticism »,

pour un poème qui porte dès son premier vers sur la distance que l'œil voudrait combler.

« *Our element is time* »

Le même scepticisme mine aussi la seule véritable élégie écrite par Larkin, « *An April Sunday brings the snow* », dans laquelle les dernières traces de la vie du père, les pots de confiture qu'il avait remplis avant de mourir, sont vidées de tout signifié : « *Behind the glass, under the cellophane, / Remains your final summer – sweet / And meaningless, and not to come again* » (CP 21).

Partagé entre la douleur de la perte et le désir de croire à la conservation, le poème termine sur une tension ouverte. Ce qui reste est précisément ce qui ne reviendra jamais plus, l'été final dans tout le paradoxe de la fin : souvenir en même temps de la vie et de la mort, rappel de ce qui continue (la fleur du deuxième vers – « *the blossom on the plum trees* » – deviendra fruit pareil à ceux dont on a tiré la confiture) autant que de ce qui termine à jamais et, d'une certaine façon, ne cesse jamais de terminer :

[...] the store
Of jam you made of fruit from these same trees :
Five loads – a hundred pounds or more –
More than enough for all next summer's teas,
Which now you will not sit and eat.
(CP 21)

Deux temps se confrontent et se mesurent ici l'un à l'autre : un temps humain, du changement, divisible en passé (« *you made* »), présent (« *brings* », « *remains* ») et futur (« *next summer* ») ; et un temps absolu, hors du temps, temps de la fixité donnée par soustraction – « *you will not sit and eat* », « *not to come again* » (c'est

moi qui souligne) –, par manque de mots – « [...] it leaves / Nothing to be said » (« Nothing To Be Said », *TWW*, CP 138) – et manque de coordonnées (même spatiales), par manque de sens.

Dans le célèbre poème « Aubade », écrit quarante ans après, la mort est décrite ainsi :

The mind *blanks* at the glare. Not in remorse
- The good not done, the love not given, time
Torn off unused – nor wretchedly because
An only life can take so long to climb
Clear of its wrong beginnings, and may never;
But at the total *emptiness for ever*,
The sure extinction that we travel to
And shall be lost in *always*. Not to be *here*,
Not to be *anywhere*,
And soon; nothing more terrible, nothing more true.
(CP 208 ; c'est moi qui souligne)

Les pots de confiture, censés conserver la dernière présence, sont « insignifiants » précisément parce qu'ils contiennent le sens de l'été final (sens du non-sens, du sens perdu), une direction dans le temps qui ne mène nulle part et pour toujours, dans un ailleurs qui n'est même pas ailleurs : hors de l'espace, hors du temps. Les récipients gardent un vide que la matière (la confiture et ce qu'elle signifie par métonymie) n'arrive pas à substituer, à remplir. Encore plus, la séparation marquée par « derrière le verre, sous la cellophane » souligne l'impossibilité du retour. La confiture, comme l'a noté James Booth (1992 : 140-141), « offers a heart-chilling reminder that the person who gave meaning to the thing has gone, while the thing itself remains ». Si la métonymie est la figure rhétorique fondée sur la relation et la substitution, sa structure elle-même, dans les vers finaux du poème, est ébranlée : elle est révélée

dans toute son insuffisance, dans ce véritable écart entre rhétorique et réalité :

The homely reference to « next summer's teas », and the unforced use of the modern commercial word « cellophane », imply an *irreducible, non-metaphoric reality*, made philosophically explicit in the sceptical verdict « meaningless ». (*ibidem* ; c'est moi qui souligne)

Face à l'abondance de ce qui reste (« More than enough for all next summer's teas »), la mort se dessine comme soustraction et *par* soustraction dans l'horizon de la présence : l'énoncé « *meaningless, and not to come again* » (c'est moi qui souligne) reflète au niveau de la langue la dynamique d'effacement. Soustraction *du* sens, donc, comme ici, mais aussi, comme dans « Aubade », *des* cinq sens, c'est-à-dire perte totale de relation, extinction de tout ce qui relie :

[...] – no sight, no sound,
No touch or taste or smell, nothing to think with,
Nothing to love or link with,
The anaesthetic from which none come round.
(CP 208)¹⁰

¹⁰ Il n'échappera pas au lecteur l'écho du dernier vers du célèbre monologue de Jaques dans la comédie de Shakespeare *As You Like It* (II, 7, v. 169) : « sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything ». Le monologue résonnera encore plus puissant dans « The Old Fools » (*HW*, CP 196), version larkinienne du « septième âge de l'homme », où la phrase « It's oblivion, true » (v. 15) semble répondre au « mere oblivion » shakespearien (v. 168) et la question « Do they somehow suppose / It's more grown-up [...] » (vv. 2-3) pourrait renvoyer à la définition de la vieillesse comme « second childishness » (v. 168). Finalement, le début de la troisième strophe du poème, « Perhaps being old is having lighted rooms / Inside your head, and people in them, acting » (v. 25-26),

Une telle suspension « anesthésique » empêche à jamais le sens du retour et aussi tout retour « réel » du sens : le lien ne reste, et trompeur de surcroît, que pour les vivants, sans aucune possibilité de communication avec les morts. L'aspect consolatoire de ce rapport où la correspondance et l'échange demeurent impossible est soit nié (« An April Sunday brings the snow »), soit reconnu comme conséquence d'une illusion ou d'un malentendu, en d'autres termes, d'un sens équivoqué.

Devant le tombeau du comte et de la comtesse de « An Arundel Tomb », une réaction similaire à celle provoquée par la vue des photographies s'exprime à travers le même jeu de mots que nous avons déjà rencontré : « Side by side, their faces blurred, / The earl and countess *lie* in stone » (*TWW*, CP 110 ; c'est moi qui souligne).

Insinué au tout début du poème, le doute à l'égard de la sincérité du monument devient l'objet d'interrogation à partir de la troisième strophe. La question est ouverte par la répétition du même verbe ambigu :

They would not think to lie so long.
Such faithfulness in effigy
Was just a detail friends would see:
A sculptor's sweet commissioned grace
Thrown off in helping to prolong
The Latin names around the base.
(*TWW*, CP 110)

Le poème, le dernier du recueil de 1964, *The Whitsun Weddings*, montre une continuité évidente avec les

me semble une évidente allusion aux deux premiers vers du début du monologue : « All the world's a stage, / And all the men and women merely players » (vv. 142-143).

préoccupations du recueil précédent et est animé par la même volonté de questionner et dévoiler la duperie des idéaux consolatoires à l'égard de l'écoulement du temps et de la possibilité de la préservation : « Rigidly they [the earl and countess] // Persisted, linked, through lengths and breadths / Of time ». Ce qui avait été pensé pour résister à la fin du temps, au voyage sans ailleurs dans la périphérie absolue (« Their supine stationary voyage ») a été changé dans sa nature la plus profonde précisément par la continuation du temps historique, en transformant la « faithfulness » du comte et de la comtesse en une attitude superficielle (« Only an attitude remains »). Le décalage étant trop grand, les yeux des contemporains qui se succèdent (encore une allusion au cours du temps) devant le tombeau n'arrivent plus à lire l'inscription en latin ; ils s'arrêtent à la surface du symbole, ils regardent (« How soon succeeding eyes begin / To look, not read »).

Le latin, tout comme la date en chiffres romains de « MCMXIV », signale la distance qui modifie les signifiés, la distance qui dans « At Grass » suffisait « to fable [the horses] ». Mais l'écart temporel s'étend au-delà de tout mesurage possible, il dépasse les cent ans réellement écoulés depuis la reconstruction du tombeau par le sculpteur Edward Richardson (Booth, 1992 : 146) – ce que Larkin ignorait – comme il dépasse les six cents ans que Larkin attribuait au monument. Il devient l'écart incommensurable, la distance du non-temps de la mort qui non seulement ne permet plus de saisir les vraies identités, sinon superficiellement, mais qui en vérité les efface, d'une façon finalement assez proche de celle du soleil qui dans « Love Songs in Age » a effacé la couverture des albums. Ou, encore mieux, il devient distance éternelle – « I dread endless extinction » avouait Larkin à Miriam Gross en 1979

(Larkin, 1983 : 55) –, comme dans une sorte de processus déjà absolu, extrême, superlatif, qui néanmoins est voué à s'exaspérer encore, à s'accroître d'un degré supplémentaire là où il n'y a plus même de graduation, comme on compterait les vagues de la mer qui se brisent sur le rivage. Le verbe « washing » signifie précisément l'action de ces vagues innombrables d'yeux qui, comme par leur regard, usent la surface de pierre, délavant les traits des deux visages – « Side by side, their faces *blurred* », lit-on au premier vers (c'est moi qui souligne) –, effaçant leur identité :

[...] Rigidly they,

Persisted, linked, through lengths and breadths
Of time. Snow fell, *undated*. Light
Each summer thronged the glass. A bright
Litter of birdcalls strewed the same
Bone-riddled ground. And up the paths
The *endless* altered people came,

Washing at their identity.

(*TWW*, CP 110-111 ; c'est moi qui souligne)

« Undated », « endless altered » : face à l'immutabilité du changement perpétuel, l'immutabilité prétendue de l'effigie, symbole d'une immutabilité affective qui surmonte la mort, et donc d'une *identité* des sentiments, se révèle impuissante :

Now, *helpless* in the hollow of
An unarmorial age, a trough
Of smoke in slow suspended skeins
Above their scrap of history,
Only an attitude remains:

Time has transfigured them into
Untruth. The stone fidelity

They hardly meant has come to be
Their final blazon, and to prove
Our almost-instinct almost true:
What will survive of us is love.
(*TWW*, *CP* 111 ; c'est moi qui souligne)

L'allusion aux vers finaux de l'« Ode on a Grecian Urn » de Keats est assez claire, mais là où le poème de Keats termine sur le ton affirmatif et résolu de « “Beauty is truth, truth beauty,” – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know », la dernière strophe est ici dominée par l'ambiguïté irrésolue. La notion de « vrai » revient deux fois en six vers : la première fois pour être niée (« Untruth ») et la deuxième pour être faiblement concédée (« almost true »).

Andrew Swarbrick remarque avec justesse que « [r]ather than love, “An Arundel Tomb” memorialises time ». Et il poursuit ainsi :

[...] for all the unillusioned emphasis it puts on time's triumph, the poem is imaginatively drawn to images of recurrence and anonymous presence [...]. In an emotional shift we have seen before, consolation is found not in romantic love but in elemental processes which endure remotely and unconscious of human presence. (Swarbrick, 1995 : 114)

En comparant la dernière strophe de « An Arundel Tomb » et la dernière de « Ode on a Grecian Urn », la différence entre les deux contemplations de l'objet d'art comme forme de transcendance émerge clairement : les mêmes présupposés aboutissent à des considérations assez différentes. L'écart est tout entier suggéré dans la reprise, par Larkin, du mot « attitude » que Keats utilise, au début de la dernière strophe devant l'immobilité, l'immutabilité, du geste à jamais suspendu au-dessus de l'urne historiée : « O Attic shape ! Fair attitude ! ». Tout

le ravissement extatique du poète romantique face à cette forme hors du temps devient dans le poème de Larkin le témoignage d'une pose (et peut-être d'une pose trop sure d'elle-même, presque arrogante) dans son dernier état d'usure : « Only an attitude remains ». Il s'agit donc moins d'une présence qui résiste que d'une présence résiduelle, moins d'une promesse de survivance que de la prémisse d'une absence totale à venir. À cela s'oppose nettement le pouvoir de l'urne grecque : « When old age shall this generation waste, / Thou shalt remain, in midst of other woe / Than ours, a friend, to man [...] » (Keats, « Ode on a Grecian Urn »).

La fascination de Larkin pour les ruines équivaut à la contemplation d'une distance à laquelle rien ne peut plus s'accrocher. En comparant Keats et Larkin, Harrison écrit :

[...] one of the phenomena that Larkin's poems record is this act of what Keats calls obliteration. Again and again, his poems take on the subjects of ruin, disintegration, and failure, and they do so in a way that places force of obliteration at the heart of the poetic project itself. (Harrison, 2005 : 105)

Mais le signe qui, chez Keats, reste et résiste, immobile et comme sauvegardé dans l'idée d'éternité, pour Larkin est voué à l'effacement, procédant lentement vers l'oblitération, se perdant dans la périphérie du temps. Encore une fois, on est témoin d'une double tension irrésolue au cœur même de l'acte de poésie : préservation et effacement s'entremêlent. D'ailleurs, c'est le même poète déclarant écrire « to preserve things I have seen / thought / felt » (Larkin, 1983 : 79) qui dans « Wants » avoue, d'un ton presque

freudien : « Beneath it all, desire of oblivion runs » (TLD, CP 42).

Entre perte et préservation se situe aussi le bref poème de la nostalgie plus traditionnelle, du *nostos* le plus classique, le retour à la maison, « Home is so Sad » :

Home is so sad. It stays as it was left,
Shaped to the comfort of the last to go
As if to win them back. Instead, bereft
Of anyone to please, it withers so,
Having no heart to put aside the theft

And turn again to what it started as,
A joyous shot at how things ought to be,
Long fallen wide. You can see how it was:
Look at the pictures and the cutlery.
The music in the piano stool. That vase.
(TWW, CP 119)

Poème en même temps du retour effectué et impossible, il mesure ce qui reste par ce qui est perdu et vice versa. La survivance dans l'inaltérable (« It stays as it was left ») non seulement s'avère inefficace – comme le suggère le mot « [i]nstead » qui nie immédiatement l'hypothèse du retour avancée par « to win them back » – mais elle se révèle, de plus, totalement illusoire : face à l'écoulement naturel du temps, la maison se fane comme une fleur (« it withers so ») abandonnée longtemps dans son vase, dans « [t]hat vase », sans que personne ne vienne changer l'eau du passé avec celle du présent. Harrison propose une interprétation très précise du poème :

Home is so sad because it simultaneously excites the desire to return and insists upon the impossibility of return. The beliefs and relationships on which this home was founded

have passed away, leaving only an inventory of possessions, a residuum of nostalgia. They do not contain or even stand for the past; they mark its absence. (Harrison, 2005 : 117)

Renversant le principe de la nostalgie et plutôt en accord avec l'interprétation kantienne, le retour matériel dans la maison d'antan se caractérise par un sentiment de perte et de soustraction, déjà souligné dans la première strophe par la rime « bereft / theft ». Une soustraction qui dans les deux vers finaux se définit comme absence sensorielle, effacement progressif des sens, qui fait écho à la description de la mort dans le poème « Aubade » : « [...] no sight, no sound, / No touch or taste or smell [...] ». Les ombres dans les photos renvoient évidemment à la vue, les couverts au rituel quotidien du repas (au goût, donc) effacé. De même, la musique est scellée hors de portée de l'ouïe dans le siège du piano. Finalement, il y a le vase qui, sans fleurs, ne dégage plus aucun parfum. Seul le toucher est absent de cette liste. À la différence d'Énée avec son père Anchise (Virgile, *Énéide*, livre VI, v. 700-703)¹¹ et de Dante avec l'ami Casella¹², dont le statut d'étrangers parmi les exilés de la vie est révélé par le toucher ou, plus précisément, par son manque et son échec, ici le poète paraît ne pas vouloir entrer dans le royaume des ombres : les objets qui montrent l'absence sont tous présents et tangibles, bien que non touchés,

¹¹ Virgile, *Énéide* (*Aeneis*), texte établi et traduit par J. Perret, Les Belles Lettres, Paris, 1989, tome II, livre VI, v. 700-702 : « Alors trois fois il essaya de lui jeter les bras autour du cou, trois fois l'image en vain saisie échappa à ses mains, pareille aux vents légers, semblable à l'envol du sommeil ».

¹² D. Alighieri, *Commedia*, « Purgatorio », II, v. 80-81 « Tre volte dietro a lei le mani avvinsi, / e tante mi tornai con esse al petto ».

comme gardés à une distance qui protège de la nostalgie et, à la fois, protège la nostalgie elle-même. Tous les gestes qu'on peut imaginer dans ce passage dans la maison sont, au niveau textuel, omis, effacés : l'ouverture du tiroir qui vraisemblablement contient les couverts, ou celle du siège du piano qui cache les partitions de musique, ne font pas partie des actions annotées. En réalité, aucune action ne se déroule dans ces vers : il s'agit de la scène immobile d'une photographie, encore une fois, que le poète nous invite (et s'invite lui-même) à regarder (« You can see how it was ») : le regard éloigné d'une distance volontairement maintenue, d'une distance aussi bien physique qu'émotionnelle.

Souvent dans l'œuvre de Philip Larkin, la tentation à la mythification nostalgique est rejetée à travers le miroir de l'ironie, comme l'on a vu dans « MCMXIV », ou comme dans le célèbre poème « I Remember, I Remember » (*TLD*, CP 81-82) où toute une tradition de poésie nostalgique faisant le récit d'une enfance édénique est ouvertement évoquée pour être parodiée, à partir du titre qui renvoie aux poèmes homonymes écrits par Thomas Hood et par Winthrop Mackworth Praed¹³. Mais à l'homme déraciné de ce dernier poème, qui, à la question « Was that [...] where you “have your roots” ? », répond mentalement, comme en coupant à la fois les racines et le concept même, « No, only where my childhood was unspent » ; à ce narrateur à la première personne qui s'oppose à toute mythification du passé individuel, de l'origine personnelle, « Home is so Sad » substitue une description détachée qui ne

¹³ Voir, pour une excellente analyse des sources, Osborne (2008 : 135 *sqq.*).

prévoit, comme seul personnage, que la maison elle-même. Le vieil adage « home sweet home » subit une transformation qui renverse non seulement le signifié de cet adage, mais aussi son sujet : si la maison était douce pour celui qui y faisait retour, la tristesse devient, de manière ambiguë, le sentiment ressenti par la maison elle-même.

On assiste ici à une sorte d'objectivation (je n'utilise pas le mot dans son sens psychiatrique) totale du sentiment nostalgique où l'objet classique de la nostalgie, la maison, change de statut « syntaxique-affectif », en passant d'objet à sujet sensible : c'est elle qui n'a pas « le cœur de mettre de côté le vol ». La maison, en d'autres termes, est triste parce que nostalgique. Mais en même temps, il est évident que l'objet ne peut pas être ni doux ni triste en soi : douceur et tristesse ne peuvent être que la résonance de l'objet aux yeux du sujet, c'est-à-dire le sentiment qui lie l'individu à la chose. En contraste avec la stratégie d'ironie utilisée dans « I Remember, I Remember », le poète s'écarte ici de la nostalgie en s'effaçant de la scène et en attribuant la souffrance à l'objet lui-même. Néanmoins, cette distance voulue et maintenue est précisément ce qui mieux montre le nerf de la nostalgie chez Larkin. Contre toute mythification du concept du « chez soi », le retour dans le *lieu* des racines révèle et renforce l'exil temporel ; la douceur de la maison est remplacée par l'amertume dérivant de l'écoulement du temps. Le conteneur de mémoire ne contient pas le temps, mais le vide que le temps a creusé entre le présent et le passé et qui s'accompagne d'un sens d'échec : « A joyous shot at how things ought to be, / Long fallen wide. »

En 1958, soit la même année de « Home is so Sad », dans sa critique des *Collected Poems* de John Betjeman, Larkin écrit :

It is almost as if it were a Paradise and he were irrevocably shut out of it by being born at all. Betjeman has an acute response to the doctrine of the Fall [...] and his passionate celebration of Edwardian and Victorian times is less a sign of conventional Freudian « regression » than of a yearning for a world, as it were, unburdened by himself [...]. (Larkin, 2001 : 211)

Et il poursuit : « He is sensitive too to the passing of time and its sad dispersals [...] » (*ibidem*). La description semble bien s'adapter, à quelques petits réglages près, à Larkin lui-même et il suffit de lire les derniers vers du poème « Reference Back » pour en avoir la preuve :

[...] this sudden bridge
From your unsatisfactory age
To my unsatisfactory prime.

Truly, though our element is time,
We are not suited to the long perspectives
Open at each instant of our lives.
They link us to our losses: worse,
They show us what we have as it once was,
Blindingly undiminished, just as though
By acting differently we could have kept it so.
(*TWW*, CP 106)

La chute du Paradis a, dans la poésie de Philip Larkin, le visage *areligieux* de la question de la temporalité : à l'origine il n'y a pas de péché ; il y a, tout simplement, l'entrée dans le temps, dans un temps qui est destiné à s'achever, qu'on pourrait compter à rebours si on pouvait seulement en prévoir la fin. Et

c'est précisément ce qu'il fait, avec un peu d'approximation, dans une interview datant de 1979 :

If you assume you're going to live to be seventy, seven decades, and think of each decade as a day of the week, starting with Sunday, then I'm on Friday afternoon now. Rather shocking, isn't it? If you ask me why does it bother me, I can only say I dread endless extinction. (Larkin, 1983 : 55)¹⁴

Mais la conscience que « notre élément est le temps » est déjà le thème d'un bref poème du tout premier recueil, *The North Ship* (1945). Quatre vers lapidaires qui martèlent le temps qui s'écoule et le temps qui reste avant la fin – justement un compte à rebours avant la chute de l'arbre : « This is the first thing / I have understood : / Time is the echo of an axe / Within a wood » (CP 295).

La vie se profile comme une diminution progressive, une réduction à la fois du temps et des possibilités. Le même adjectif « undiminished » de « Reference Back » réapparaît dans « Sad Steps », où il est l'attribut d'une lune qui, comme l'enfance de « I Remember, I Remember », est « déromanticisée » : « Lozenge of love! Medallion of art! / O wolves of memory! Immensements! No, // One shivers slightly, looking up there » (HW, CP 169).

Néanmoins, elle ne perd pas toute sa charge symbolique. Comme l'a bien montré Swarbrick (1995 : 146) : « Larkin's poem wants to assert [...] that the moon is just the moon, although in fact the moon ends the poem as an anti-romantic symbol ». La lune de

¹⁴ Larkin mourra en fait en 1985, un mois avant son soixante-troisième anniversaire.

Larkin n'active aucun souvenir spécifique, aucune lamentation d'un amour déçu (le titre renvoie au premier vers du sonnet XXXI de l'« Astrophel and Stella » de Philip Sidney). Et pourtant son regard détaché ne laisse pas le poète complètement indifférent ; au contraire, la pensée est renvoyée – comme devant un miroir qui obliquement reflète l'image d'un autre lieu et d'un autre temps – à la jeunesse. La lune est « a reminder of the strength and pain / Of being young; that it can't come again, / But is for others *undiminished* somewhere » (*HW*, *CP* 169 ; c'est moi qui souligne).

À la lumière de ce qu'on a lu, il devient manifeste pourquoi l'accent final du poème, qui tombe après la pause marquée par le point-virgule, est mis sur l'impossibilité du retour, sur la conscience d'une linéarité temporelle qui ne permet aucune illusion. Le temps du poète est un temps réduit, le temps de quelqu'un qui, comme l'a dit Osborne, est bien conscient du fait que « the fundamental difference between youth and age is that the former has in prospect life, the latter death » (Osborne, 2008 : 192). D'ailleurs, trois ans plus tard, dans un poème publié posthume, la pensée du poète, en train de faire le bilan de sa propre vie, raisonnant sur le cours de son existence, est monopolisée, non pas par la remémoration, mais par l'attente de sa fin, par « the only end of age » (« Dockery and Son », *TWW*, *CP* 153) :

All that's left to happen
Is some deaths (my own included).
Their order, and their manner,
Remain to be learnt.
(« I have started to say », *CP* 185)

La jeunesse est « *undiminished* » parce qu'elle garde encore un horizon d'opportunités, ou peut-être mieux,

elle garde encore dans son horizon l'illusion des opportunités futures. Elle garde encore, dans la distance qui permet l'illusion (la distance de la lune), ce qui au fil des ans deviendra, dans une linéarité irréversible, « the present / A time traditionally soured, / A time unrecommended by event » (« Triple Time », *TLD*, *CP* 73), pour se transformer vite, sans possibilité d'y échapper, en passé :

And on another day will be the past,
A valley cropped by fat neglected chances
That we insensately forbore to fleece.
On this we blame our last
Threadbare perspectives, seasonal decrease.
(*TLD*, *CP* 73)

L'horizon des possibilités est nécessairement destiné à la réduction : chaque choix effacera toujours les autres possibilités qui s'offraient au sujet, en marquant toujours une perte : « Continuing to live [...] / Is nearly always losing, or going without », écrit Larkin dans un poème de 1954 (« Continuing to Live », *CP* 94).

La réduction du temps et des opportunités qui définit la progression de la vie, entraîne aussi une définition de la personnalité individuelle : « [...] how we live measures our own nature » est un autre de ses vers célèbres devenu aphorisme (« Mr Bleaney », *TWW*, *CP* 102-103). Mais cette émergence de la nature individuelle semble compromettre la possibilité même d'un choix, suivant un parcours à rebours qui réduit déjà à l'origine l'horizon donné. Le reste, les autres possibilités, pour « the less deceived », ne sont justement que des illusions. Dans cette perspective, l'erreur (qui n'est pas, il faut peut-être le souligner encore une fois, un péché originel, mais une faute « athéologique », un manque donné par nature, un état physique) se fait ressentir à

rebours en redéfinissant la vraie nature, le vrai noyau. La formule de la vie se résume dans ce « joyous shot at how things ought to be, / Long fallen wide » de « Home is so Sad ». Si l'échec de ce tir, en rétrécissant le champ des possibilités jusqu'à une seule, n'atteint pas la cible visée, il atteint pourtant le centre profond de la nature du lanceur. L'erreur de l'homme qui lance le trognon de pomme vers la poubelle sans l'atteindre a une origine qui remonte bien avant le geste :

Watching the shied core
Striking the basket, skidding across the floor,
Shows less and less of luck, and more and more

Of failure spreading back up the arm
Earlier and earlier, the unraised hand calm,
The apple unbitten in the palm.

(« As Bad as a Mile », *TWW*, CP 125)

En faisant référence (un cas presque unique dans son œuvre) à la mythologie traditionnelle, Larkin assimile l'origine de l'erreur à l'origine absolue, origine du temps et de la nature de l'être humain. La chute du paradis, qu'il a remarquée dans l'œuvre de Betjeman, est clairement présente ici aussi, mais avec une différence cruciale : la référence de Larkin est justement mythique et non religieuse. Il revient au mythe en tant que forme métaphorique qui ne contemple pas la foi dans la présence d'une divinité. Il suffira de penser à « Church Going » (*TLD*, CP 97-98) pour se rendre compte que tout signifié attribué à l'église demeure, pour Larkin, dans la société humaine : la transcendance ne renvoie à aucun royaume divin présumé avant ou après la mort ; elle renvoie aux « so many dead [that] lie round », à la friction entre un temps qui s'achève et un temps qui se poursuit.

La progression temporelle de la vie coïncide, donc, avec une diminution des possibilités, c'est-à-dire avec une définition du noyau de la nature individuelle. Il n'y a, en fait, aucune finalité, la fin n'étant qu'un effacement total : « [...] the total emptiness for ever, / The sure extinction that we travel to / And shall be lost in always », comme le poète la définit dans « Aubade » (CP 208). Il s'agit plutôt d'un mécanisme qui prévoit une prise de conscience progressive, un parcours vers un état de conscience « less deceived » qui, lui aussi, est voué à l'effacement, comme le révèlent les derniers vers de « Continuing to Live » :

And what's the profit? Only that, in time,
We half-identify the blind impress
All our behavings bear, may trace it home.
But to confess,

On that green evening when our death begins,
Just what it was, is hardly satisfying,
Since it applied only to one man once,
And that one dying.
(CP 94)

Cette trace unique et révélatrice, cette conscience de soi et de ses propres limites, des enceintes qui nous entourent – on pense ici au poème « Wires » (TLD, CP 48) où les limites sont définies par la violence des « electric fences » –, une conscience progressive qui marque la différence entre la « undiminished » jeunesse et la vieillesse – elle non plus n'a aucune nuance consolatoire, précisément parce que le parcours se poursuit vers un automne et un hiver qui ne seront jamais suivis par aucun printemps : la vie mène à une « diminution saisonnière » – le « seasonal decrease » de « Triple Time » (TLD, CP 73) – vouée à se perdre dans l'extinction infinie. D'ailleurs, le regard au temps passé

paraît ne pouvoir se résoudre qu'en un compte des pertes, les conteneurs de mémoire, dans la poésie de Larkin, révélant toujours la perte et l'échec : « the joyous shot at how things ought to be / Long fallen wide » de « Home is so Sad », comme les disques de musique de « Reference Back », qui nous relie « to our losses : worse, / They show us what we have as it once was, / Blindingly undiminished ».

Non seulement : le rapport avec la mémoire est compliquée par le fait qu'en même temps les « long perspectives » qui peuvent s'ouvrir à chaque instant de notre vie nous trompent, nous faisant croire qu'agissant différemment, ce qui s'est modifié aurait pu être gardé inchangé (« [...] By acting differently we could have kept it so »). Elles nous renvoient à un temps perdu où peut-être – voici le leurre – il y avait la possibilité d'un choix différent (d'où un sens de culpabilité et de remords) qui aurait permis la « préservation », l'option de garder les choses telles qu'elles étaient. Un leurre, justement, parce que le temps ne s'arrête pas et l'immobilité est une illusion, une utopie (ou une *uchronie*). À propos de *The Less Deceived*, Pritchard écrit :

These poems [« I Remember », « Maiden Name », « At Grass », « Lines »] and others from *The Less Deceived* speak to the reader's own need to be less deceived – the need to be intimate with the past and with loss (of a maiden name, of how one used to look, of a horse's once thoroughbred performance) by seizing them through the poet's words. There is little to be done about the present except to endure it as it erodes us [...]. (Pritchard, 1994 : 65)

Force centripète et force centrifuge

Le mouvement continu du temps a, aux yeux de Larkin, une direction tout à fait particulière qui mérite

d'être analysée. Deux forces s'entremêlent : d'un côté, la progression du temps de la vie suit toujours un mouvement *centrifuge* ; de l'autre, la vie d'un individu elle-même est caractérisée par une définition progressive de sa propre identité, selon un mouvement *centripète* qui amène au noyau de la nature de l'individu. La vie se déroule, en d'autres termes, sur ces deux niveaux ou dimensions, mettant en scène une dynamique entre *centre* et *périphérie*. Dans « Afternoons », par exemple, les jeunes mères sont poussées vers un coin de leur vie par une force indéterminée :

In the hollows of afternoons
Young mothers assemble
At swing and sandpit
Setting free their children.

[...]
Before them, the wind
is ruining their courting-places

That are still courting places
(But the lovers are all in school),
And their children, so intent on
Finding more unripe acorns,
Expect to be taken home.
Their beauty has thickened.
Something is pushing them
To the side of their own lives.
(*TWW*, CP 121)

Le poème a été lu par Tom Paulin comme une sorte d'élégie pour la grandeur de l'empire anglais d'avant la guerre. Il affirme que le vrai sujet caché derrière ces vers serait le « national decline » (Paulin, 1997 : 160), en reconnaissant dans les premiers quatre vers une allusion directe aux colonies qui, à l'époque de l'écriture du

poème, gagnaient massivement leur liberté et leur indépendance :

Summer is fading:
The leaves fall in ones and twos
From trees bordering
The new recreation ground.
(*TWW*, CP 121)

Suivant cette lecture, l'image des mères poussées vers un coin de leur propre vie, serait « a metaphor for a sense of diminished purpose and fading imperial power » (Paulin, 1997 : 161). Mais une chose est lier le poème à son contexte historique en essayant de retrouver les origines du sentiment du poème, autre chose est dire que, sur un certain plan, le poème célèbre le passé de la nation sur un ton patriotique. Le processus d'indépendance des colonies anglaises après la deuxième guerre mondiale est sans doute un des aspects du sentiment de perte de centralité, du mouvement centrifuge qu'on peut repérer dans la poésie de Larkin. Cependant, il n'est pas le *sujet* du poème, mais plutôt un de ses substrats. Réduire le poème à l'expression d'un regret politique de « nostalgie edwardienne » (*idem* : 163), terme qu'il utilise pour « At Grass » dans le même article, me semble le résultat d'une acrobatie interprétative très élaborée. Son sujet est beaucoup plus existentiel que ce que Paulin semble le croire¹⁵ et il a à voir avec un changement de sensibilité qui ne dérive pas seulement des questions du Commonwealth. Cette poussée vers la périphérie se produit à une échelle bien plus grande et bien plus

¹⁵ Voir, parmi d'autres critiques à l'interprétation de Paulin, Booth (1997).

petite à la fois. La dynamique entre force centripète et force centrifuge est évidente dans les derniers vers de « Ambulances », où le poète décrit le départ d'une ambulance avec son chargement humain :

For borne away in deadened air
May go the sudden shut of loss
Round something nearly at an end,
And what *cohered* in it across
The years, the unique random blend
Of families and fashions, there

At last begin *to loosen. Far*
From the exchange of love to lie
Unreachable inside a room
The traffic parts to let go by
Brings closer what is left to come,
And *dulls to distance* all we are.

(TWW, CP 132-133 ; c'est moi qui souligne)

Dans ces vers, une opposition nette entre vie et mort s'impose : elles se définissent relativement comme *cohésion* et *dispersion*, comme tensions vers un centre (la vie) et vers une périphérie absolue et en expansion (la mort). L'approche de la mort est en fait déjà un mouvement centrifuge, au point que l'homme dans l'ambulance est déjà loin (« far ») du réseau de la vie, déjà insaisissable. Ce qui dans « Aubade » sera appelé « the sure extinction that we travel to » s'étend au-delà de ses limites physiologiques (l'instant de la mort) et individuels (la personne en train de mourir) : la dispersion est déjà commencée en se répandant sur l'essence même de la vie, repoussant *tout ce* (l'essence) que *nous* sommes, dans l'opacité du lointain (« dulls to distance »).

Un poème écrit onze ans après, « The Building », offre un exemple encore plus flagrant de cette force centrifuge

identifiée avec la mort. Les patients de l'hôpital (auquel « building » fait référence) sont vus à la périphérie de la vie dans tous les sens du terme, c'est-à-dire tant d'un point de vue temporel, celui des rituels quotidiens :

See the time,
Half-past eleven on a working day,
And these picked out of it [...]
(*HW*, *CP* 191)

que d'un point de vue spatial :

[...] see, as they climb

To their appointed levels, how their eyes
Go to each other, guessing; on the way
Someone's wheeled past, in washed-to-rags [ward clothes
They see him, too. They're quiet. To realise
This new thing held in common makes them quiet,
For *past these doors are rooms, and rooms past those*,
And more rooms yet, each one further off

And harder to return from [...]
(*HW*, *CP* 191-192 ; c'est moi qui souligne)

De cette périphérie déjà distante, bien qu'encore précédant la mort, le monde est « [...] beyond the stretch / of any hand [...] ! » (*ibidem*). Comme je l'ai montré, la marque de la vieillesse et du début de la mort, est l'impossibilité du choix (par rapport à la possibilité – ou à l'illusion de la possibilité – de la jeunesse). Il n'est alors pas étonnant que la condition des patients de l'hôpital soit précisément résumée et caractérisée par cet aspect : « [...] some are young, / Some old, but most at that vague age that claims / The end of choice, the last of hope » (*HW*, *CP* 191).

Cette même absence de choix se retrouve également dans la description des « vieux fous » du poème « The

Old Fools » : les premiers signes de la fin approchante sont « [n]ot knowing how, not hearing who, the *power / of choosing gone* [...] » (« The Old Fools », *HW*, *CP* 196 ; c'est moi qui souligne). La mort imminente est annoncée par cette perte de pouvoir et de centralité autant à l'égard de soi-même que du réseau spatial et temporel de la vie. La mort elle-même est définie par cette tension élevée à l'énième puissance, diaspora finale et infinie :

At death, you break up: the bits that were you
Start speeding away from each other for ever
With no one to see. It's only oblivion, true:
We had it before, but then it was going to end
And was all the time merging with a unique endeavour
To bring to bloom the million-petalled flower
Of being here. Next time you can't pretend
There'll be anything else.
(*HW*, *CP* 196)

L'image est celle d'une dispersion centrifuge, presque cosmique : la mort comme le moment de la supernova dans la vie d'une étoile. À la rose mystique que Dante place dans le Paradis, Larkin, comme l'a bien montré Osborne, substitue la « fleur aux millions de pétales d'être ici » ; il la déplace « from heaven to earth, from the afterlife to this one » (Osborne, 2008 : 250). La différence est cruciale, ontologique : la mort n'est pas un centre vers lequel tout le monde tend, mais une périphérie absolue à laquelle, par loi naturelle et non divine, l'homme ne peut pas échapper ; elle n'est pas un *au-delà* mais une *extinction* – « the sure extinction » (« Aubade », *CP* 208), « extinction's alp » (« The Old Fools », *HW*, *CP* 197) –, effacement total, scientifiquement total : « it's only oblivion » (*ibidem*). Si elle est une porte, elle ne mène pas dans une pièce où on retrouvera tous ses proches, mais plutôt, comme dans

« Long Last », où la vieille femme a survécu à sa sœur cadette, elle est l'« [...] imminent door / Through which all that understood / Has hidden away [...] » (« Long Last », CP 151). La mort n'est pas, en d'autres mots, un *ailleurs* mais un « not to be here / not to be *anywhere* » (« Aubade » ; c'est moi qui souligne). Surtout, non seulement il n'y a aucune possibilité de retour, mais la mort elle-même n'est pas un retour, ni chez ses proches, ni dans les bras d'un dieu ; ni même dans un accord prématériel avec le Tout comme celui qui précédait la naissance : « We had it before, – écrit-il – but then it was going to end / [...] / Next time you can't pretend / There'll be anything else. »

Comme le dit Osborne, (2008 : 150) Larkin's « early and late works agree that God is dead » : à l'église, à son pouvoir de cohésion sémantique, qui donne sens et direction à la vie et à la mort (prévoyant une entrée, une sortie et un passage – la mort, justement – qui était *retour* au vrai *centre* spirituel), au centre ontologique de Dieu donc, est ici substituée une linéarité qui se poursuit en une extinction continue. L'hôpital est, en tant que rempart contre la mort, la version moderne de l'église. C'est ainsi qu'il est évoqué :

That is what it means,
This clean-sliced cliff; a struggle to transcend
The thought of dying, for unless its powers
Outbuild cathedrals nothing contravenes
The coming dark, though crowds each evening try

With wasteful, weak, propitiatory flowers.
(« The Building », *HW*, CP 192-193)¹⁶

¹⁶ Voir aussi « How » (CP 176) : « How high they build hospitals !
/ Lighted cliffs, against downs / Of days people will die on ».

Le rapport entre l'hôpital et l'église, entre ces deux institutions engagées contre la mort dans une guerre qu'elles sont vouées à perdre, était déjà suggéré bien avant les derniers vers du poème, dans le choix du mot « confesser » : les patients sont « [...] all / Here to *confess* that something has gone wrong » (CP 191). Et comme dans « As Bad as a Mile », où l'échec qui remontait à l'origine se dérobaient des traits du péché originnaire, ici la faute ne prévoit aucun « sin », que d'erreur :

It must be error of a serious sort,
For see how many floors it needs, how tall
It's grown by now, and how much money goes
In trying to correct it.
(HW, CP 191)

Le verbe « to confess » ici ne décrit pas l'action du pécheur qui, par l'aveu et le repentir devant la miséricorde divine, purifie son âme, mais celle d'une personne qui s'avoue à elle-même l'échec de l'illusion, la fin de « [...] conceits / And self-protecting ignorance » (CP 192).

L'univers de Larkin est un univers tout à fait séculier, où le rituel propitiatoire d'amener des fleurs aux malades a le seul pouvoir d'une faible illusion ; un univers où la terre n'est pas « orientée » par un signifié, un sens, une direction supérieurs ni consacrée pour accueillir les corps des hommes et amener les âmes dans une vie éternelle selon le *vouloir* de Dieu, mais bien au contraire un univers où l'homme est pris dans une terre « non orienté », il y est saisi, « caught », par la maladie comme ces patients « caught on ground curiously neutral » (*ibidem*), ou pire, comme le lapin de « Myxomatosis », saisi par la maladie « in the centre of a soundless field » (TLD, CP 61). Un univers, encore, en dispersion, où en regardant les étoiles on se trouve face

à une « evasive dust [that] can make so little clear [...] » (« Far Out », *CP* 120).

On ne s'étonne alors pas qu'en contraste avec cette force centrifuge et dispersive, le poète imagine une « religion séculière », qui a les traits de toute religion monothéiste, marquée par le mouvement dirigé vers et insufflé par une éternité centripète :

And I should raise in the east
A glass of water
Where any-angled light
Would congregate endlessly.
(« Water », *TWW*, *CP* 93)

Mais il convient de remarquer quelques traits particuliers du poème : avant tout, dans cette image de transcendance, il n'y a pas de place pour un dieu. Comme le dit Booth (1992 : 165), il s'agit d'un « pagan creed » plutôt que d'une religion : son élément n'est pas une essence spirituelle mais un « totally unhuman element [...] of nature ». Deuxièmement, l'origine artificielle de cette construction fictive est dévoilée dès les premiers deux vers : « If I were called in / To construct a religion [...] » (*TWW*, *CP* 93 ; c'est moi qui souligne). La réalité a une démarche différente dont le rythme est fait de pertes, manques et échecs, d'un temps humain qui s'écoule et se disperse dans un temps supérieur, théoriquement infini, certainement neutre.

Tout en écrivant à partir de son contexte politique et historique, Larkin ne parle pas seulement d'une Angleterre qui a perdu son rôle de centre d'un empire ; il témoigne d'une « excentricité » ressentie à une échelle beaucoup plus grande que l'échelle nationaliste et patriotique. Larkin écrit de la périphérie d'un pays dans un monde périphérique, dans une galaxie qu'on vient de découvrir périphérique par rapport à un univers en

expansion. Il écrit d'un horizon qui a perdu son centre unificateur à tous les niveaux : au niveau politique certainement, mais aussi géographique et, surtout, ontologique. Il n'y a pas de fin, et surtout aucune finalité ; s'il y a une direction, il n'y a pas de sens : « *No God any more* » comme il écrit dans « *High Windows* », le poème qui donne le titre à son dernier recueil.

Essences et absences

« Il perdersi del cielo in civiltà ha un resto: l'*azzurro* » (Prete, 2001 : 296). L'affirmation de Prete est particulièrement convenable à la poésie de Larkin. La transcendance, quand elle survient, montre un ciel vide, dans lequel des distances cachent d'autres distances et qui ne peut se définir que par négation, par soustraction, par non-définition :

[...] And immediately

Rather than words comes the thought of high [windows]:
The sun-comprehending glass,
And beyond it, the deep blue air, that shows
Nothing, and is nowhere, and is endless.
(« *High Windows* », *HW*, *CP* 165)

Un ciel qui montre donc non pas des « essences », mais des « absences ». Pour Larkin, les premières, les essences, font encore partie de ce monde-ci, elles demeurent comprises dans les bornes de l'*ici*, ou plutôt sur ses bornes, sous la forme belle et défraîchie¹⁷

¹⁷ En 1964, lors d'une émission radiophonique Larkin déclare : « [Billboards] seem to me beautiful and in an odd way sad, like infinitely-debased Platonic essences » (Larkin, 2001 : 81).

des immenses affiches publicitaires de « Essential Beauty » (*TWW*, CP 145) : du bout de la rue, elles renvoient l'image de la perfection idéale, de comment la vie devrait être (« how life should be »), dissimulant la réalité des quartiers pauvres et des cimetières¹⁸. Elles cachent avec leur temps immobilisé la vérité du temps mortel :

In frames as large as rooms that face all ways
And block the ends of streets with giant loaves,
Screen graves with custards, cover slums with praise
Of motor-oil and cuts of salmon, shine
Perpetually these sharply-pictured groves
Of how life should be.
(*TWW*, CP 145)

Leur beauté parfaite, leur pureté absolue a les traits du paradis :

[...] Rather, they rise
Serenely to proclaim pure crust, pure foam,
Pure coldness to our live imperfect eyes

¹⁸ Il ne me semble pas impossible qu'un écho de la dixième des *Élégies de Duino* de Rilke traverse le poème. Je pense en particulier aux vers 34-38 : « ...Oh aber gleich darüber hinaus, / hinter der letzten Planke, beklebt mit Plakaten des 'Todlos', / jenes bitteren Biers, das den Trinkenden süß scheint, / wenn sie immer dazu frische Zerstreuungen kaun..., / gleich im Rücken der Planke, gleich dahinter, ists *wirklich* » (« ...Oh mais sitôt au-delà de cela, / derrière la dernière planche, couverte d'affiches de « Sans la Mort », / cette bière amère qui semble sucrée aux buveurs / chaque fois qu'ils mâchent en la buvant des distractions fraîches..., / tout de suite après la planche, juste derrière, tout est *réel* ») (Rilke, 2004 : 104-105). La célèbre déclaration de Larkin selon laquelle il ne lisait pas de poésie étrangère – « *Foreign poetry ? No !* » (Larkin, 2001 : 25) – a d'ailleurs déjà été prouvée peu fiable par de nombreux critiques.

That stare beyond this world, where nothing's made
As new or washed quite clean, seeking the home
All such inhabit.
(*TWW*, CP 145)

Et on ne peut que penser au poème écrit trois ans et demi auparavant, à cette maison de « Home is so Sad » incarnant « a joyous shot at *how things ought to be* » (c'est moi souligne). Et à l'échec : « Long fallen wide ».

Le résultat d'une beauté si idéale, d'une plénitude si pure, est alors une prise de conscience de tout ce qui a fait défaut entre la visée et la cible ; entre l'idéal et la réalité ; entre, comme il l'écrira dans un poème en 1974, « Your wants, the world's for you, and (worse) / The unbeatable slow machine / That brings what you'll get » (« The Life with a Hole in it », CP 202). Finalement, l'idéal soulignera la différence entre la perfection qu'on aurait voulue et ce qui « happened to happen » (« Send No Money », *TWW*, CP 146), ce qu'on a réellement obtenu, en dévoilant la vraie direction du voyage dans la vie, centrifuge et centripète à la fois, qui réduit (les horizons, le pouvoir de choix) et définit (sa propre nature) : un tir qui, en s'éloignant progressivement du centre ciblé, atteint le centre de l'identité. Voilà la cible vers laquelle convergent la formule de « Mr Bleaney » « [...] how we live measures our own nature » (*TWW*, CP 102), et les vers de « Afternoons » « Something is pushing them / To the side of their own lives » (*TWW*, CP 121).

Les « essences », selon Larkin, appartiennent au domaine de l'immanence ; la transcendance passe par l'« absence », une absence obtenue par effacement progressif – comme dans le poème « Absences » (*TLD*, CP 49) de 1950 –, ou bien une absence soudaine, immédiate, comme celle des derniers vers de « High Windows » qui, elle, est pure vision: effacement de

l'être (de l'essence même) qui renvoyait toujours à l'être *hic et nunc*, au présent, aux manques et aux pertes, effacement de l'espace (« nowhere ») et du temps (« endless »). Effacement du *mot* (« [...] Rather than words comes the thought [...] ») toutefois exprimé par les mots, dans un aveu d'insuffisance fait par l'instrument même assimilable à l'incapacité de Dante face à la vision de Dieu, tout en renversant le signe : là où il y avait présence de l'absolu, il y a absence absolue « that shows nothing ». Et effacement, finalement, du *moi*. Comme Larkin le dira à John Haffenden à propos de « High Windows » :

I think the end shows a desire to get away from it all, not unlike « Dry-Point » in a way, or « Absences ». [...] It's a true poem. One longs for infinity and absence, the beauty of somewhere you're not. (Larkin, 2001 : 59)

Contrairement à « the sure extinction that we travel to / And shall be lost in always » de « Aubade » et à l'oubli de « The Old Fools » (« It's only oblivion, true [...] »), ou encore au « desire of oblivion » qui court au fond de la vie dans « Wants » (« Beneath it all, desire of oblivion runs »), l'absence telle qu'elle s'esquisse dans « Absences » n'a rien d'inquiétant, rien d'effrayant ; ni, non plus, elle a les traits d'une amère conscience : il s'agit de ce que Booth appelle « the absolution of beautiful emptiness » (1992 : 167). La question de la mort ici est surmontée par la contemplation de l'absence, qui implique aussi l'absence de la mort :

There is no « desire » for oblivion, no concern with the poet's anxieties, nor even with his death. His « absence » from the seascape is not part of an emotional strategy; it is a metaphysical fact. (*idem* : 162)

La différence cruciale entre les trois premiers poèmes et « Absences » réside dans le rapport entre « effacement » et « temps ». Dans les trois premiers, l'effacement est marqué par la même directionnalité du temps, comme les verbes de mouvement en témoignent : « [...] we *travel* to [...] », « [...] desire of oblivion *runs* ». Et peut-être plus cachée, plus subtile, mais encore plus puissante, est la directionnalité qui émerge des vers de « The Old Fools » :

It's only oblivion, true:
We had it *before*, but *then* it was going to *end*,
And was *all the time* merging with a unique *endeavour*
To bring to bloom the million-petalled flower
Of being here. *Next* time [...]
(HW, CP 196 ; c'est moi qui souligne)

Les mots soulignent une linéarité qui est celle du temps, d'une fin à laquelle on ne peut pas échapper. La *matière* même de cet oubli est le temps ; ou, peut-être, il faudrait renverser les termes de la phrase et dire que la matière du temps est l'oubli, comme la construction ambiguë de « [...] was all the time merging [...] » paraît le suggérer : est-ce que l'oubli était, *pendant* tout le temps, en train de fondre dans le but de la vie, ou bien l'oubli était lui-même *tout le temps* qui se fondait ? Par contre, les absences qui s'imposent dans « Absences », effacent le temps même dans un présent suspendu : si dans ces vers aussi on peut repérer une course (« fast-running floors »), elle s'insère dans un mouvement qui la dissout (« collapsing into *hollows* »). Et quand les sols remontent (« Tower suddenly »), un mouvement envers rétablit l'équilibre (« *Contrarivise*, / A wave *drops* »).

Au dernier vers du poème, le plan contemplatif est le même de « High Windows », la proximité sémantique étant, de plus, entérinée par le mot « attics » : c'est la

contemplation d'un effacement menant à la transparence d'une distance sans frontières qui, à la fin du poème, est comme redoublée, voire plus, multipliée à l'infini, si l'on suit au ralenti l'ordre des absences : « no ships and no shallows » dans la mer ; le jour qui a « encore moins de rivages » et cette dernière frontière de nuages qui est vite criblée par le vent et la lumière, et disparaît. Et, enfin, là-haut, la disparition du moi (« cleared of me »).

À la même époque (1950) remonte un autre poème de l'absence, « Arrival », mais cette fois l'absence n'est pas contemplée et vécue métaphysiquement, elle est vécue physiquement et, par conséquent, elle ne peut qu'être temporaire. Dans les vers de ce poème il n'y a pas de transcendance, mais il y a ce qui, dans l'immanence, s'y rapproche le plus : l'anonymat.

I land to stay here;
And the windows flock open
And the curtains fly out like doves
And the past dries in a wind.

Now let me lie down, under
A wide-branched indifference [...]
(CP 51)

L'anonymat, forme linguistique de la transparence frôlant l'absence, permet brièvement au poète de trouver dans l'*hic et nunc* (dans la présence à l'intérieur des coordonnées spatio-temporelles) un « presque Eden », de s'abandonner pendant quelques instants à l'illusion (mais la conscience est toujours là pour lui rappeler que « notre élément est le temps ») d'une innocence hors du temps :

For this ignorance of me
Seems a kind of innocence.

Fast enough I shall wound it:
Let me breath till then
Its milk-aired Eden,
Till my own life impound it –
Slow-falling; grey-veil-hung; a theft,
A style of dying only.
(CP 51)

La vie, encore une fois, est perçue dans sa nature d'écoulement temporel (vers la mort) et de perte, voire pire : de confiscation et de « vol » (« theft », le même terme qui marquait la maison vide de « Home is so Sad ») perpétrés par la vie elle-même, par le moi qui nécessairement renversera l'innocence (l'innocence : littéralement, ce qui ne nuit pas) dans son opposé qui est toujours présent : la blessure ouverte de l'être, de la présence (« I shall wound it »). La condition décrite par Larkin est celle d'un exil existentiel qui met profondément en question le concept de « chez soi » :

No, I have never found
The place where I could say
This is my proper ground,
Here I shall stay [...]
(« Places, Loved Ones », TLD, CP 99)¹⁹

¹⁹ Les vers peuvent rappeler l'amère constatation du protagoniste célibataire de *La luna e i falò* de Cesare Pavese, de retour au pays de son enfance : « Eppure io per il mondo, lui per quelle colline, avemmo girato girato, senza mai poter dire : “Questi sono i miei beni. Su questa trave invecchierò. Morirò in questa stanza” » (Pavese, 1967 : 27). Le roman, publié en 1950, sera traduit en anglais en 1952 par Louise Sinclair (*The Moon and the Bonfires*, London, John Lehmann, 1952).

« Places, Loved Ones » est un poème qui, à la lumière de la biographie du poète, semble contradictoire, ou bien prophétique, comme certains critiques l'ont remarqué : en effet, quelques mois après sa composition, Larkin s'installa à Hull, où il passera le reste de sa vie²⁰. Et si l'on veut entendre les vers dans leur sens le plus littéral, il est possible que le poète ait trouvé sa terre la plus appropriée. Dans ce cas aussi, ce serait une terre de frontière, un « chez soi » bâti sur les bords, un *ici* situé à mi-chemin vers l'*ailleurs*, comme une sorte de pause prolongée, qui rencontrerait les désirs d'un poète qui, comme il l'avoue, « ressent beaucoup le besoin d'être à la périphérie des choses » (« [...] I very much feel the need to be on the periphery of things » ; Larkin, 1983 : 55). D'un point de vue biographique, Larkin finit par ressembler à un de ceux qui, selon ses propres mots, « come, as they think, for a year or two and stay a lifetime, sensing that they have found a city that is in the world, yet sufficiently on the edge of it to have a different resonance » (Larkin, 2001 : 128).

Mais l'exil de Larkin n'est pas biographique, il est existentiel ; et les mots qu'il utilise pour situer « sa » ville témoignent d'un lieu qui abrite l'exil, plutôt que d'un lieu à l'abri *de* l'exil. Dans ce sens, paysage intérieur et paysage extérieur se correspondent et le poète a trouvé « sa bonne terre », « sa place » :

As for Hull, I like it because it's so far away from
everywhere else. On the way to nowhere, as somebody put
it. It's in the middle of this lonely country, and beyond the

²⁰ Le poème date du 10 octobre 1954. En 1955, Larkin sera nommé bibliothécaire de la Brynmor Jones Library de l'Université de Hull. Il gardera le poste jusqu'à sa mort, en 1985.

lonely country there's only the sea. I like that. (Larkin, 1983 : 54)

D'ailleurs, dans un poème qui date d'une dizaine d'années après, « Friday Night in the Royal Station Hotel », le concept de « chez soi » est encore remis en question :

In shoeless corridors, the lights burn. How
Isolated, like a fort, it is –
The headed paper, made for writing home
(If home existed) letters of exile: *Now*
Night comes on. Waves fold behind villages.
(*HW*, CP 163)

Manquant la maison, il ne reste que l'exil, l'écart et le marge. Comme le dit Osborne (2008 : 247) avec justesse, Larkin est « [a] uniquely disquieting poet of the margins ». Il n'est pas étonnant alors que tous les « here » de Larkin soient aux marges, toujours loin du « chez soi », comme dans le cas de « Arrival » ou comme dans « The Importance of Elsewhere », où l'idée d'un centre à distance a le pouvoir de donner un sens à l'existence : « Lonely in Ireland, since it was not home, / Strangeness made sense » (*TWW*, CP 104). Une fois retrouvée la coïncidence avec le « centre supposé », l'étrangeté de ce même centre ne peut que confirmer l'exil existentiel : « Here no elsewhere underwrites my existence » (*ibidem*).

Et sur les marges, voire au-delà des marges, se situe le « here » du poème éponyme, « Here », où l'*ici* est atteint par déviations successives, par écart progressif : « Swerving east », « swerving through », « swerving to solitude / Of skies and scarecrows » (*TWW*, CP 136). C'est un « here » tout construit sur la distance, sa matière elle-même est la distance :

[...] where removed lives

Loneliness clarifies. Here silence stands
Like heat. Here leaves unnoticed thicken,
Hidden weeds flower, neglected waters quicken,
Luminously-peopled air ascends;
And past the poppies bluish neutral distance
Ends the land suddenly beyond a beach
Of shapes and shingle. Here is unfenced existence:
Facing the sun, untalkative, out of reach.
(*TWW*, CP 136-137)

Comme souvent dans la poésie de Larkin, une ambivalence vient faire vaciller l'interprétation. Contre une tradition qui lisait dans le poème un hommage à la ville « hors de portée » de Hull, Osborne offre une lecture très pénétrante, remarquant que le sujet du poème n'est pas un lieu géographique mais le déictique du titre, et que sa nature est celle du « mouvement » :

The poem pauses in Hull, where Larkin died, scarcely longer than « I Remember, I Remember » pauses in Coventry, where he was born. Like so many of Larkin's verse travelogues, both poems accept *deracination* as a predicate of the *human condition* in the *era of modernity*. This is what is signified by the repetitious syntax of « Here », which might more fittingly (if less euphoniously) be retitled « Here and now Here and now Here and now Here and now Here ». (Osborne, 2008 : 147)

Contrairement à l'*ici* de « The Importance of Elsewhere », qui avait besoin d'un *ailleurs* qui garantisse l'existence du poète, l'*ici* de « Here » permet une « existence sans clôture » en raison du mouvement qui le caractérise : en se déroband continuellement, il annexe l'*ailleurs* dans le mouvement. Le dernier « here » est presque suspendu dans la distance qui termine la terre, comme emporté, par le mouvement de tous les

« here » précédents, au-delà du bord et déjà hors de portée. Si le « moi » peut participer à une « existence sans clôture », c'est parce qu'il reste implicite, parce qu'il n'est pas *là* mais dans un *ici* qui ne se fige pas, qui, par un paradoxe logique, demeure distance et mouvement. Comme dans « Absences » et dans « High Windows », c'est par l'effacement du mot (« untalkative » dans « Here » comme « [...] rather than words [...] » dans « High Windows ») et par l'effacement du Moi que passe la transcendance.

Lolette Kuby a justement remarqué que « dualism is to Larkin the root of the human condition [...]. To Larkin, the essence of human nature is conflict – *consciousness* of the ideal and *knowledge* of reality » (Kuby, 1974 : 43 ; c'est moi qui souligne). Tout comme l'*innocence* de « MCMXIV », d'où ce parcours d'analyse a commencé, et comme le *passé* de « Lines on a Young Lady's Photograph Album », le *chez soi* aussi s'insère dans cette tension entre idéal et réel où la conscience joue un rôle décisif. Comme l'affirme Kuby, au cœur de la poétique de Larkin, il y a un platonisme à l'envers, où l'*idéal* et le *beau* s'opposent au *vrai* :

[His view] is Platonism turned over or inside out: what to Platonists are « appearances » are to Larkin reality, and what to them is Reality is to him fantasy. [...] In short, Larkin's Platonism is one in which the Ideal is a glorified abstraction from the real – an Illusion, but one which must be called a Real Illusion since to conceive it is the nature of man. (*idem* : 81)

L'ambivalence interprétative de beaucoup de poèmes de Larkin, leur nature étant « double-yolked with meaning and meaning's rebuttal », met en scène non seulement la condition humaine de partage entre *l'ici* et *l'ailleurs*, entre *ce temps-ci* et *ce temps-là*, mais aussi la

condition du poète partagé entre la *conscience* et *l'attrait* de l'illusion.

La vie de l'homme, son existence, se mesurent dans cet écart. Et dans cet écart elles se consomment, parce qu'il y a toujours une troisième force dans l'arène, celle du temps, « [...] the unbeatable slow machine [...] » de « The Life with a Hole in it » (CP 202). Le caractère foncier du *vrai*, de la réalité, est précisément la présence du temps, comme Larkin l'écrivait déjà dans un poème de jeunesse qui envisage la question de l'écoulement du temps dans un de ses moments les plus manifestes, le passage au nouvel an, « New Year Poem » :

These houses are deserted, felt over smashed
[windows,
No milk on the step, a note pinned to the door
Telling of departure: only shadows
Move when in the day the sun is seen for an hour,
Yet to me this decaying landscape has its uses:
*To make me remember, who am always inclined to forget,
That there is always a changing at the root,
And a real world in which time really passes.*
(CP 255 ; c'est moi souligne)

Une strophe plus loin, se montre la contrepartie, l'autre pôle de la tension où l'exil s'enracine :

For sometimes it is shown to me in dreams
The Eden that all wish to recreate
Out of their living, from their favourite times;
The miraculous play where all their dead take part,
Once more articulate; or the distant ones
They will never forget because of an autumn talk
By a railway, an occasional glimpse in a public park,
Any memory for the most part depending on chance.
(CP 255-256)

Trente ans après, les mots utilisés pour décrire les vieux idiots du poème « The Old Fools » (*HW*, CP 196-197) qui « s'accroupissent aux pieds du mont de l'extinction » ne sont pas très différents :

Perhaps being old is having lighted rooms
Inside your head, and people in them, *acting*.
People you know, yet can't quite name; each looms
Like *a deep loss restored*, from known doors turning,
Setting down a lamp, smiling from a stair, extracting
A known book from the shelves; or sometimes only
The rooms themselves, chairs and a fire burning,
The blown bush at the window, or the sun's
Faint friendliness on the wall some lonely
Rain-ceased midsummer evening. That is where they
[live:
Not here and now, but *where all happened once*.
This is why they give

An air of baffled absence, trying to be *there*
Yet being *here*.
(*HW*, CP 196-197 ; c'est moi qui souligne)

Un double exil s'esquisse dans l'œuvre de Philip Larkin, ou un exil dédoublé : l'exil des « vieux idiots », le long de l'axe temporel, et l'exil, provoqué par la conscience, du « moins dupé », selon le titre de son recueil de 1954, *The Less Deceived*. Si les premiers, les « vieux idiots », vivent dans une illusion, le « moins dupé » vit dans une conscience qui ne lui suffit pas, voire pire, qui le rend *insuffisant* à cause de la conscience elle-même : « [...] the worst / Of flawless weather is our falling short [...] », écrit-il dans « To the Sea » (*HW*, CP 173-174). Dans un cercle sans issue, l'outil qui a le pouvoir d'affranchir de l'exil en dévoilant le mensonge qui se cache derrière toute nostalgie, est le même outil qui nourrit l'exil, c'est-à-dire la conscience de l'*ici* et

maintenant. En reconnaissant l'« ailleurs », le « jadis », l'« idéal » en tant que constructions, la conscience est aussi obligée d'avouer son appartenance à l'« ici », au « maintenant », au « réel », au « real world where time really passes ». L'homme est forcé, en d'autres termes, de reconnaître, une fois de plus, sa nature temporelle et c'est à partir de cette conscience que l'exil se réactive. La condition de l'homme est alors celle des filles qui, dans « The Whitsun Weddings » (*TWW*, CP 114-116), regardent le train partir, faisant des signes d'au revoir aux nouveaux mariés, « As if out on the end of an event / Waving goodbye / To something that survived it ».

Et la mémoire, l'« organe du temps », le lieu où conscience et temps se rencontrent, n'est que trop disposée à souligner – à rappeler – cet exil qui recommence continuellement. La mémoire harcèle l'homme, contrairement – peut-être – aux chevaux de « At Grass » (*TLD*, CP 29-30) : « Do memories plague their ears like flies ? / They shake their heads ». Chez Larkin, la fin de l'exil ne sera donc pas marquée par un retour, mais par la suppression – et par l'effacement – de l'organe qui tourmente et afflige :

Most people know more as they get older:
I give all that the cold shoulder.

I spent my second quarter-century
Losing what I had learnt at university

And refusing to take in what had happened since.
Now I know none of the names in the public prints,

And am starting to give offence by forgetting faces
And swearing I've never been in certain places.

It will be worth it, if in the end I manage

To blank out whatever it is that is doing the damage.

Then there will be nothing I know.

My mind will fold into itself, like fields, like snow.

(« The Winter Palace », CP 211)

La révolution dont le « palais d'hiver » est le théâtre vise à renverser le régime oppressif, tsariste, de la mémoire. Mais aussi, suivant une autre claire allusion du poète, elle vise à vider le palais de la mémoire de Saint Augustin et à le transformer en un palais de neige qui disparaîtra vers l'intérieur de lui-même, s'effacera, effaçant *l'ici* et *l'ailleurs*, le *maintenant* et le *jadis*. Seulement à travers l'abdication du premier « conteneur de mémoire » – l'esprit –, tout dommage résultant de la seule véritable coïncidence entre « essence » et « absence » dans la poésie de Larkin – le passé (son essence étant son absence) – peut s'évanouir et tout exil se terminer.

Claude Esteban : une poétique de la traversée

La permanence lumineuse du manque

Au fil des pages de l'essai « Sous le rameau du laurier de Virgile » que Claude Esteban consacre à l'œuvre de Claude Lorrain, le surnom du peintre finit par disparaître, il devient simplement « Claude », selon une des signatures qu'il apposait sur ses peintures. Ainsi, en lisant dans une de ces pages, que « [Claude] découvre chez Virgile ce qui fait de lui, à travers les siècles, le contemporain de l'exil et de la douleur » (Esteban, 2002 : 40), la tentation est forte de se demander si la voix qui parle du peintre ne ressent pas une proximité avec le sujet de son discours qui aille bien au-delà d'une simple homonymie. Parce que l'œuvre de Claude Esteban est, elle aussi, toute entière orientée par l'étoile du manque, par la « permanence lumineuse du manque » (Esteban, 1987 : 51).

Le souci de cette étude sera de démontrer que ce « manque » s'esquisse comme rapport *brisé* qui nécessite d'être rebâti, comme marque d'un accord perdu, d'un exil qui est vécu non pas seulement en termes

esthétiques, mais, avant tout, existentiels, voire ontologiques. Un exil qui se manifeste selon quatre lignes directrices bien identifiables, malgré leurs entrelacements et dépendances mutuelles. Quatre déclinaisons d'une même dynamique de fracture se donnent en effet dans son œuvre, quatre déchirures relatives à quatre rapports : entre « mot et chose », « Moi et Autre », « dedans et dehors », « présence et absence ». Ils constituent, en d'autres termes, quatre aspects de la même question, du même questionnement, qui est à la fois linguistique, esthétique, existentiel.

Je ne sais si l'homme adulte se souvient encore du plaisir quasiment charnel, et du réconfort moral aussi bien, qu'il a éprouvés dans les premiers moments de l'enfance à poser sur chaque chose, tel un démiurge indéfiniment extasié, le nom tout neuf qu'il venait d'apprendre. (Esteban, 1990 : 9)

Avec ces mots, Esteban ouvre ce qu'on pourrait appeler son autobiographie linguistique, le récit d'une déchirure au sein de la langue, qui touche *l'appréhension* du monde avant de *l'expression* du monde, d'un partage entre ses deux langues « maternelles »¹, entre le français de la mère et de la vie quotidienne depuis toujours (la langue de son prénom) et l'espagnol du père (la langue de son nom de famille) ; et le récit, bien sur, de la naissance de sa langue poétique.

Pour Esteban la conquête de chaque nouveau mot par les enfants, la façon qu'ils ont de le répéter, « de le psalmodier comme si véritablement il leur eût accordé je ne sais quel pouvoir sur la réalité mystérieuse du monde » (Esteban, 1990 : 10) est peut-être ce qu'il y a

¹ J'utilise le mot dans le sens de « langue première », « non étrangère ».

de plus proche du rapport immédiat entre mot et chose que le poète voudrait récupérer. Dans cette indivisibilité presque primordiale entre mot et chose, Esteban discerne « une approche naïve, et d'autant plus mémorable par sa fraîcheur, de l'expérience poétique au sens premier du terme » (*ibidem*), ce qui fait de la quête du poète une tentative de retour à cette terre où régnait l'accord, l'unité, l'identité, et d'où il fut bientôt banni : autrement dit, une recherche véritablement nostalgique.

Mais si, comme l'affirmait Caproni, tout poète est exilé dans le monde et dans les mots, Esteban est doublement exilé – exilé du français et de l'espagnol –, voire peut-être il est l'exilé sans patrie car les deux langues « maternelles » sont en vérité deux belles-mères qui « s'affrontaient dans [son] esprit, [lui] imposant leurs directives divergentes, leurs codes et leurs déchiffrements singuliers » (*idem* : 11). La fracture entre mots et choses pour Esteban est là depuis toujours, elle est foncière : dans son récit autobiographique il y a déjà à l'origine une terre manquante, une terre qui ne l'a jamais accueilli entièrement et qui est le résultat de sa duplicité linguistique. Pour l'enfant, selon le poète, le langage est « une illumination, une épiphanie du Sens, indissociable de l'Être, à travers les mots consentis. Et c'est la raison, je le crois, pour laquelle l'enfant ne peut l'imaginer qu'unique, sans ombre, sans duplicité, comme *une terre qui l'accueillerait, inaltérable et tangible* » (*idem* : 13 ; c'est moi qui souligne).

Esteban semble n'avoir jamais joui de cet état idyllique, de cet accord parfait. Il s'agit pour lui d'une fracture qui ne se situe pas sur le plan chronologique de l'existence mais sur le plan ontologique :

De cet accord, de cette adéquation quasi transparente du mot à la chose, de l'expression au fait, je n'ai connu que le *manque*, et ce vertige qui saisit l'être mental lorsque

l'emprise est incertaine, lorsque l'appel du vide est plus fort que la foi. Je parle ici d'une expérience que je qualifierai aujourd'hui d'*ontologique* [...]. (*idem* : 14 ; c'est moi qui souligne)

Le manque dont il parle ici n'a rien à voir avec la capacité de parler une langue, avec les problèmes de grammaire, syntaxe ou vocabulaire qu'un enfant bilingue pourrait rencontrer. L'auteur n'est pas en train de rédiger un traité de psycholinguistique de l'enfant. Il s'agit, il est utile de le souligner, d'un récit d'« autobiographie linguistique » et, par conséquent, existentielle : comme toute autobiographie, sa valeur ne concerne pas la validité scientifique de ses propositions ou son statut de réalité historique, mais plutôt l'horizon de sens qu'elle essaie de reconstruire. Avec les traits du *mythos* personnel, *Le Partage des mots* dessine un tableau en parfait accord avec le paysage esthétique et poétique de son auteur.

Comme je viens de le dire, ce « manque » comme « expérience [...] ontologique » n'est pas un problème d'expression mais, en première lieu, d'appréhension de la réalité. Esteban décrit ici une condition d'exil existentiel, qui se place, pour ainsi dire, toujours avant, avant tout, dépassant toute notion d'exil liée à une terre connue, s'esquissant plutôt comme absolu, comme étrangeté absolue :

Seule l'expérience assidûment vécue d'une étrangeté, dirai-je d'une altérité à sa propre langue, peut rendre compte, au plus profond de l'esprit, de la notion d'exil. Encore le terme présuppose-t-il en français comme l'idée d'une patrie d'où l'on serait exclu et qui perdure, hors de portée sans doute, mais toujours vivace. Ce pays natif dont le bannissement ne fait qu'exacerber la qualité fondamentale, je ne le connaissais plus, j'arpentais une espèce de non-lieu, de *no*

man's land de la présence auquel correspondrait mieux le mot espagnol de *destierro*. (*idem* : 20-21)

Et quelques lignes plus loin, il parle d'« une absence de toute terre, de toute assise substantielle », concluant qu'il n'habitait « qu'une incertitude » (*idem* : 21). La tentation de voir dans ces lignes une condition plus proche de la mélancolie que de la nostalgie est forte. Et d'ailleurs parmi les figures littéraires qui reviennent le plus souvent dans l'œuvre d'Esteban, l'on compte le « *desdichado* » de Nerval et le roi Lear de Shakespeare, icônes de la perte sans issue. Mais il ne faut pas oublier l'aspect de « récupération » et de « reconstruction » qui est propre à la vision d'Esteban. Bien qu'incertaine, il y a une assise, une terre faite de traces dans l'oubli, des bribes qui témoignent d'une présence, d'une substance, d'une matière, quoique frêle, quoiqu'en loques. Une matière d'où il faut – impératif catégorique pour Esteban – bâtir :

J'invente
au creux d'une matière
en loques

la mémoire.
(*SD, TTC 29*)

Dès son premier recueil, d'où ces vers-ci sont tirés, l'écriture se dessine comme conscience d'une terre séchée, dévastée, la même terre d'Eliot :

Les dieux sont morts depuis longtemps, et avec eux les assurances d'un savoir sans faille. Nous n'imaginons plus, comme Nerval encore, qu'ils puissent, si loin dans leur silence, revenir. Et cela, qu'il nous faut bien admettre, devient une sorte de certitude seconde et nous arrache aux simulacres, aux soleils noirs de la mélancolie. Devant nous, rien qu'une terre dévastée, celle-là même qu'Eliot nommait

notre seule terre promise, et c'est vers elle, aujourd'hui,
qu'il nous revient d'aller. (Esteban, 1987 : 45)

Conscience, donc, d'une terre de pierres et bribes
mais pas seulement : conscience, aussi, de la nécessité
de la traverser, de faire de cette terre-là un passage
obligé. Ainsi, la terre dévastée d'Eliot est transformée
en saison, la « saison dévastée » qui donne le titre à son
premier recueil. En tant que saison, elle devient une
étendue à parcourir :

Nous marcherons

La pierre qui fut
désertée

parlera de nouveau.
(SD, TTC 61)

Si toute l'œuvre d'Esteban naît sous le signe d'un
manque, d'une blessure et d'une distance, elle naît aussi
vouée au mouvement – toujours inachevé, jamais
terminé – qui vise à combler cette distance (et il faudra
remarquer que son avant dernier recueil portera le titre
de *Trajet d'une blessure*). La vocation au « passage », qui est
donc déjà implicite dans l'idée de « saison », est là depuis
le début, comme refus de l'immobilité propre à la
mélancolie. Face au « [p]aysage en éclats », aux « arches /
démises du présent », aux « blessures » (TTC 11) qui
ouvrent la « saison dévastée » (même au niveau éditorial,
en tant que poème d'ouverture), le deuil et le regret
refermés sur eux-même ne sont pas suffisants. Devant la
dévastation qui est autant esthétique qu'existentielle,
devant le vide mallarméen, devant l'*écriture blanche* de
Blanchot, une refondation est nécessaire :

Mais il se peut que cette *désolation hivernale* – à laquelle Blanchot, après Mallarmé, nous convie – ne demeure pas l'ultime Saison de la parole poétique. Il se peut que notre exigence à nous, par-delà toutes les déconstructions idéales qui nous obsèdent, soit de retrouver le *lieu fondateur* de notre vie, d'accepter en effet d'y parler, d'y penser, d'y vivre, dans l'*inachévé* de nos conduites et le *balbutiement* de nos efforts. (Esteban, 1987 : 37 ; c'est moi qui souligne)

Dans cette blancheur, question esthétique et question existentielle esquissent un même paysage : l'hiver, la « saison dévastée » du titre – « Racines de l'hiver » (*TCC* 15), « Hiver, cœur endurci » (*TCC* 26) – est une désolation, un exil, tant des mots que des choses, comme il l'écrira trente ans après :

[...] je prends conscience, tardivement sans doute, que le titre lui-même de mon premier recueil, *La saison dévastée*, en appelait davantage au dénuement verbal dont j'étais le théâtre qu'aux paysages visuels qui se trouvaient là convoqués. Ou plus exactement que ceux-ci – pierrailles, cendres, gel, chambres vides – figuraient les métaphores déchiffrable d'une « désolation » intérieure à laquelle je me voyais confiné. Espace infertile, saison hivernale d'un esprit, sans promesse de germination, sans presque de futur. [...] Écrirais-je encore ce qui me semblait alors la seule évidence ? je ne puis répondre, je sais toutefois qu'il me fallait aller plus avant, à travers ce vide qui harcelait mes phrases, pour atteindre, un jour peut-être, quelque lieu qui ne s'effondre pas, pour y faire halte. (Esteban, 2004 : 18)

Ces mots illustrent là encore jusqu'à quel niveau les discours autobiographique, esthétique et existentiel (qui ne coïncide pas avec le premier) s'entrelacent, voire même se fondent l'un dans l'autre : la recherche poétique s'insère certainement dans les questionnements linguistiques qui déchirent Esteban, dans « la dualité des idiomes, français et espagnol, qui se combattaient en

[lui], qui se partageaient [sa] présence au monde, et jusqu'à [sa] façon de le nommer » (*idem* : 17). Mais elle s'ancre aussi dans une réflexion d'histoire littéraire, qui remonte à Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire, Shakespeare et jusqu'à Virgile, à celui des *Bucoliques* et des *Géorgiques*, plutôt qu'à celui de l'*Énéide* :

[...] c'est, sans doute, parce que Virgile nous semble aujourd'hui si éloigné des questionnements de notre propre poésie – cette parole sans lieu privilégié, sans instance majeure qui en garantisse l'entreprise –, c'est par le fait même de cette distance qu'il importe d'y faire retour. Non point pour y quêter quelque modèle illusoire : pour mieux nous enquêter de notre condition de poètes et nous orienter un peu dans cet espace insituable où nous cherchons, et les mots avec nous, une assise qui se dérobe. (Esteban, 1987 : 210)

Que le retour à Virgile ne soit pas tout simplement une ressource d'esthétique littéraire est déjà manifeste dans ces mots : ce n'est pas dans la recherche d'un « modèle illusoire » qu'il faut se tourner vers le poète latin mais pour une enquête d'une autre portée, d'une autre profondeur et dimension. Il s'agit de définir une « condition » et, plus précisément, la condition de « modernes », de ceux qui viennent après, qui sont marqués par la distance. « Je marche / sans me rapprocher », écrit-il encore dans « La saison dévastée » (*TCC* 15) où les références à la distance sont innombrables – « Arbres. Je les retiens dans la distance / de la main » (*TCC* 12) – même quand le mot est omis : la distance prend alors la forme de couloirs – « L'espace // L'espace commence aux portes / se perpétue par des couloirs // se vide » (*TCC* 14) – ou d'une chambre « [s]i vaste » (*TCC* 52), ou de la « [g]erçure / ouverte » (*TCC* 23)² du poème intitulé « Dans la

² Cf. aussi « Gerçures » (*TTC* 89).

distance, I » ; ou encore d'une « [c]assure immense » (TCC 31), sans compter, bien sûr, le titre de son tout dernier recueil, *La mort à distance* (2007).

La « condition » dont il parle est la condition d'une modernité qui se reconnaît éloignée de toute assise originelle, qui se sait exilée. C'est une condition d'« hespériens » :

[...] nous connaissons trop bien notre condition d'« hespériens » – en reprenant la terminologie hölderlinienne – pour avoir et la force et le courage d'envisager, sur ces contrées où le soleil se couche, le moment auroral de l'Etre. Oui, un « amer savoir » nous presse tout à la fois et nous paralyse ; il nous retient sur la rive obscure, avec pour seul recours cette lucidité malheureuse devant la diaspora des choses, et nos paroles, pour longtemps sans doute, dévastées. (Esteban, 1987 : 242-243)

Dans ces quelques lignes, il y a au moins deux allusions à noter au-delà de la référence explicite à l'Hespérie de Hölderlin. La première, la plus manifeste, soulignée par les guillemets, est une citation du « Voyage » (*Les Fleurs du mal*) de Baudelaire :

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage !
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image :
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui !

Faut-il partir ? rester ? Si tu peux rester, reste ;
Pars, s'il le faut. L'un court, l'autre se tapit
Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste,
Le Temps !

(Baudelaire, 1975 : 133)

La conscience de la modernité est pour Esteban, qui suit Baudelaire, conscience d'une déchirure qui surgit du plan temporel pour devenir existentielle ; elle est,

dans la lecture qu'Esteban donne de Baudelaire, la conscience que « l'homme ne peut, sans renoncer à lui-même, échapper à son essentielle ambiguïté » et que « l'art véritablement humaine doit de même assurer cette dualité, exprimer dans les signes cette tension entre l'histoire qui nous déchire et notre désir d'immortalité » (Esteban, 1978 : 16). Réflexions esthétiques et considérations existentielles sont totalement solidaires dans la mesure où « [l]a véritable épopée ne sera plus, ne peut plus être une autre *Iliade*, mais un *Paradis perdu* de l'âme, l'aventure d'une conscience écartelée entre la temporalité pure et sa vocation d'éternel » (*idem* : 19).

La seconde référence textuelle qui mérite d'être isoler dans le passage précédant est la formule « rive obscure ». Il s'agit d'une expression récurrente pour indiquer la terre au-delà du Styx : le monde des morts, des ombres. Elle renvoie en effet au mythe du « premier poète » et à l'archétype du chant mélancolique, celui d'Orphée, par deux voies littéraires indirectes. La formule apparaît dans les pages que Victor Hugo dédie à Ymbert Galloix dans *Littérature et philosophie mêlées* :

Tout esprit a pourtant droit à un avenir. N'est-il pas triste de voir toutes ces jeunes intelligences en peine, l'œil fixé sur la rive lumineuse où il a tant de choses resplendissantes, gloire, puissance, renommée, fortune, se presser sur la *rive obscure*, comme *les ombres de Virgile* [...]. (Hugo, 1834 : 234)

Hugo cite ensuite deux vers de Virgile qui décrivent le paysage du Styx : « Palus inamabilis unda / Alligat, et novies Styx interfusa coërcet » (*idem* : 235). Or, ce couple de vers se retrouve à l'identique dans l'*Énéide* (livre VI, v. 438-439) et dans les *Géorgiques* (livre IV, v. 479-480). Le contexte nous dit que Hugo songeait à

cette dernière œuvre, dans laquelle Orphée chante sa douleur face à la mort d'Eurydice, tandis que toutes les ombres, émues, se rassemblent de l'autre côté :

Or du tréfonds de l'Érèbe, ébranlés par son chant, venaient
les ombres ténues, les fantômes des êtres
[sans lumières,
aussi nombreux que les oiseaux par milliers s'abritent
[dans les arbres
quand Vesper les ramène des monts ou la tempête en
[hiver,
des mères, des époux, les corps privés de vie
des héros magnanimes, des enfants et des vierges
[sans époux,
des jeunes gens placés sur le bûcher sous les yeux de
[leurs parents ;
la fange noirâtre et les hideux roseaux
du Cocyte et le détestable marais aux ondes
[croupissantes
les entourent et neuf fois de ses boucles les enserre le
[Styx.

(Virgile, 1997, IV, v. 471-480)

Il est peut-être intéressant de noter que la formule « rive obscure » n'apparaît pas en latin. Par contre, nous la retrouvons dans la traduction que Thomas Corneille, frère du plus célèbre dramaturge, donna des *Métamorphoses* d'Ovide en 1698 : le texte décrit le même mythe mais encore une fois la formule est absente dans l'originel en latin. En outre, Corneille utilise « rive obscure » en référence à la rive du côté mortel, celle de ce monde-ci, où Ovide répand ses larmes pendant sept jours après avoir définitivement perdu Eurydice :

Ainsi sept jours entiers cent projets différents
D'Orphée aux bords du Styx portent les pas errants.
Les larmes qu'il répand sur *cette rive obscure*
Sont pendant tout ce temps sa seule nourriture.

Enfin las de se plaindre, et voyant sa langueur
Inutile à fléchir l'inférieure rigueur,
Revenu sur la Terre il se retire en Thrace
Et là, toujours rempli de sa triste disgrâce,
Il gémit, se consume en regrets superflus,
Ou sur le mont Rhodophe, ou sur le mont Emus.
(Ovide, 1990 [1698] : 302, v. 64-73 ; c'est moi qui
souligne)³

Devant l'« amer savoir » qui nous enferme sur la « rive obscure », Esteban refuse la paralysie mélancolique. Sa posture est beaucoup plus proche de celle du personnage de la poésie « Une incantation du feu et de l'eau » du poète russe Bal'mont : c'est la posture de quelqu'un qui veut marcher à travers la dévastation et qui cherche son assise incertaine parmi les pierres du paysage en éclats sur lequel s'ouvre le premier recueil, ou en traversant un air qui ne fait plus même un ciel, mais seulement des « morceaux de ciel, presque rien », pour reprendre le titre du recueil de 2001.

L'impératif est le voyage, mais non pas dans la forme concessive du poème de Baudelaire (« Si tu peux rester, reste ; Pars, s'il le faut ») ; pour Esteban, il est

³ Finalement il y a une occurrence intéressante de la même formule dans la traduction que Line Ljubera et Sergei Prokofiev (qui l'a aussi mis en musique) ont donné d'un texte du poète russe Konstantin Dmitrjevich Bal'mont : il s'agit d'*Une incantation du feu et de l'eau* (*Zaklinanije vody i ognja*, op. 36 no. 1). J'ignore si, en utilisant les mots « rive obscure », la pensée de Claude Esteban allait à ce petit texte dont le premier vers comporte exactement la même expression, mais il est frappant de constater la ressemblance entre le paysage qui ressort du poème de Bal'mont et les terres minimales d'Esteban, de même qu'une pareille invitation à la marche.

justement un impératif : « Il nous faut, derechef, prouver la marche en marchant, et non point en nous interrogeant sur ce qui la justifie et qui, au terme, la paralyse » (Esteban, 1987 : 45).

La demeure précaire

Chez Esteban, la recherche poétique et la recherche existentielle ont toujours les traits d'une traversée, d'une même traversée qui est à la fois « horizontale » et « verticale » : marche au travers d'une terre et marche à travers la terre, le sol, dans cette « permanence lumineuse du manque », dans cet effort continu de guérir cette déchirure qui est une et « quadruple » (entre mots et choses, moi et autre, dedans et dehors, présence et absence). L'univers des mots et l'univers des choses étant consubstantiels, le monde s'articule par phrases, de façon que les quêtes du Sens dans les deux univers ne sont pas liées par allégorie ou par un rapport symbolique (l'une pour l'autre), mais plutôt par métaphore (l'un comme l'autre et l'un et l'autre). La poésie, pour Esteban, n'est « point un discours versifié sur le monde, mais la quête du sens au-dedans des mots » (Esteban, 1990 : 100-101). La perte de sens dans l'un des deux univers coïncide avec une perte dans l'autre : « [...] il suffit / qu'une chose n'ait plus de nom // pour que toute la phrase du monde / se défasse [...] » (MCPR 93).

Il est évident maintenant que la référence au mythe d'Orphée mentionnée auparavant n'est pas du tout anecdotique : le Sens ne peut se donner ou être donné que par le mouvement et dans le mouvement, « mouvement ascendant et descendant, anabase et catabase, par lequel le poème se constitue en traversée de sol, à travers le terreau virgilien fondateur » (Vilar,

2003 : 77). Traversée de la terre et traversée des mots sont deux facettes d'un seul trajet :

Je m'arrête à l'aplomb
du jour. Je
tire un mot du vieil avoir.

Un mot qui lâche.

Je reprends de plus bas.
J'avance à peine.

Vers le soir je parviens
(peut-être)
à une faille.

Je monte
mot à mot, sans
voir.

(*SD, TTC 43*)

Le travail poétique est, comme il l'est pour Seamus Heaney, un « travail de terre », voué à recoudre une plaie, une déchirure ou, plus précisément, il est le parcours entre les deux lèvres, il est le fil qui les relie, qui, dans la traversée, crée le Sens. Dans *Le Partage des mots*, Esteban se demande :

Le poète ne devait-il pas lutter contre cette convention qui éloignait à jamais les mots et les choses ? N'avait-il pas en lui les ressources nécessaires pour remonter jusqu'à l'origine du sens, jusqu'à l'instant mythique où Être et Dire ne faisaient qu'un ? (Esteban, 1990 : 147)

Cette lutte qu'il invoque est justement la traversée de la gerçure, de la saison dévastée, de cette terre qui est « [p]ierre / de pierre » (*SD, TTC 27*) : elle est le parcours qui, derrière la « [m]uraille froide », poursuit la

« [p]arole coite, // Promesse dense du dedans » (*ibidem*), le parcours qui relie dans une trajectoire *subjective* les bribes du « paysage en éclats », en lui donnant une direction, en créant, à partir du multiple, un sens : sens des mots et des choses. Le travail poétique est donc un acte religieux dans le signifié étymologique du terme. Littéralement, il relie le multiple et le fragmentaire dans la construction du sens. Donner du sens, c'est précisément « réunir ce qui est séparé, ce qui s'épuise dans ses frontières étroites, objectives. C'est relier tout ce qui a perdu le sentiment même et l'espoir de la relation : c'est dans son acception première, faire acte *religieux* » (Esteban, 1987 : 251). Pour la définition de ce travail, Esteban revient encore à Virgile, dont il cite la célèbre formule des *Géorgiques* (I, v. 145) « *Labor omnia vincit* », en expliquant :

Ce « labeur », tel que Virgile le comprend, ce travail qui peut « vaincre toutes choses », c'est celui, intrinsèquement, du poète – d'une conscience qui se refuse à la *disparité de l'immédiat*, à *l'usure*, à la *dispersion du multiple*, et qui aspire à réunir derechef, par un acte véritablement *religieux*, l'exercice des *mots* et l'horizon des *choses*. (*idem* : 212-213 ; c'est moi qui souligne)

Dans cette perspective, le mot est moins *outil* que *substance* elle-même à *creuser* ; il est, en reprenant la dichotomie qu'Esteban utilise dans un article sur l'œuvre de Bachelard, moins « signe » que « signal, il est symptôme d'être » (1987 : 111). La traversée est certainement *par* les mots mais aussi *à travers* les mots, ou peut-être mieux, elle est justement l'effort du passage du signe au signal, parce que la structure qui soutient le monde est, d'après Esteban, une structure de phrase, la seule structure capable de donner du sens. Le jour alors doit être « écrit », comme dans la section du

Nom et la demeure qui a justement pour titre « Le jour à peine écrit », et comme dans le premier poème de la même section :

Mot à mot, j'ai
nommé le jour.

Tracé des routes sur l'espace.

Paroles d'eau, paroles
d'air.

Rien
n'a manqué à mon travail. J'arrive
au terme.

Pas à pas, j'ai gravi
le jour.

Pour voir le jour qui me distance.
(« Le jour à peine écrit », *ND* 65)

Plusieurs années après, le jour sera encore matière d'écriture dans le vrai sens de l'expression, la même matière que les mots : « Il se trompe / le soleil, il écrit chaque jour / de droite à gauche » (« Écorces », *MCPR* 83). Ce jour qui finalement distance le poète, qui ne veut pas rester dans les mots, qui ne peut pas le faire, a toute la saveur d'un échec continuellement réitéré et d'une reprise toujours nécessaire. Et quand ce n'est pas le jour, ça sera la terre qui s'écarte :

L'arbre. Le ciel. Le
vent.

Je n'ai rien
dit.

Je me retourne vers le soir. Je vois
la terre.

La terre
que j'ai cru toucher.

Intacte
hors de mes doigts.

Exacte,
entière.

(« Le jour à peine écrit », ND 69)

L'écriture prend les traits d'une traversée inaboutie, qui par conséquent en requiert toujours une autre, et c'est précisément dans cet inachèvement perpétuel qu'elle s'inscrit, dans la construction d'une « demeure » qui reste précaire, qui demande d'être toujours rebâtie une fois de plus : le paradoxe d'une demeure qui ne demeure pas. La poésie n'est possible, dès son premier recueil, que dans la distance et en tant que traversée, traversée de toute « cassure immense », cassure entre mot et chose, Moi et Autre, dedans et dehors, présence et absence. Elle se définit donc comme « mouvement optatif vers le Sens » (Esteban, 1987 : 261) dont la mission n'est pas de représenter « la maison durable de l'être, mais bien plutôt de signifier une demeure que nous bâtissons "pour l'être", en vue de sa visite évasive, de son passage toujours précaire – demeure ouverte à tous les vents du dehors, et d'autant plus précieuse qu'elle est vacante » (*idem* : 245). Le même concept – le même projet – est présenté en des termes presque identiques dans un autre essai où, au lieu de Virgile, le poète convoque Shakespeare, un autre auteur qui a un rôle tout à fait central dans son œuvre : « Écrire, inscrire dans les mots, même ces *riens de l'air* dont parlait Shakespeare, leur offrir, ne serait-ce que dans l'instant de la profération, *un semblant de lieu, l'ombre*

d'une demeure, c'est déjà les distraire de l'incertain et, avec eux, songer à quelque sauvegarde » (*idem* : 60 ; c'est moi qui souligne)⁴.

La demeure la plus précaire d'entre toutes est peut-être le corps, qui dans le deuxième recueil d'Esteban devient jardin, selon une métaphore qui était déjà annoncée par le vers de « La saison dévastée » (TTC 28) qui donnent le titre au recueil de 1979 : « Terres, travaux du cœur, tout / bouge ensemble ». Mais cette *conjoncture du corps et du jardin* aussi présente une progression ; elle aussi indique le mouvement d'une marche, elle aussi s'offre en tant que traversée, mise en scène d'une déchirure à surmonter. La cinquième prose poétique du recueil, où les murailles du premier recueil ont fait place aux murs, en témoigne très clairement :

Je transgresse les murs. À l'insu de ma peau, j'émigre dans ce jardin. Que lui dire qui me ressemble ? Il parle d'air, et moi de sable. Nous échangerons nos soleils. Le mien meurt chaque soir. Le sien s'évade par les racines. J'hésite. Je bute au seuil. Je retourne, d'un bond, sur mes frontières. (« Conjoncture », V, ND 97)

Le jardin recherché comme trait d'union entre dehors – « Qui décide au-dehors, qui parle, qui m'interpelle ? » (*idem*, X, ND 102) – et dedans – « Je recule dans mon dedans. [...] Il faut que mes yeux s'ouvrent » (*idem*, XI, ND 103) –, entre cœur et terre, et comme lieu d'un enracinement total et réciproque – avec, d'une part, toutes les échos qu'il peut faire

⁴ L'expression « riens de l'air » est tirée des vers « [...] to airy nothing / A local habitation and a name » du *Midsommer Night's Dream* (V, 1, vv. 16-17) de Shakespeare. Les même vers sont utilisés en exergue du recueil *Le Nom et la demeure* et prêtent le titre au recueil.

résonner du rapport entre l'homme et *sa* terre, typique de la nostalgie, et d'autre part tous les échos d'une unité absolue (la nostalgie première) entre l'homme et la nature du jardin du paradis – ; ce jardin donc, est non seulement créé par les mots, mais aussi créé dans la « conjoncture métaphorique » qui caractérise le rapport mot-monde : « À deux pas de mon but, la menace du mot fourmi » (*idem*, III, ND 95), écrit-il dans la troisième prose. Jardin-poésie dans le sens originel du mot « poésie » : jardin de la *Création* et jardin-*création*, création du jardin, selon le mécanisme du « fiat » de la première Création ; jardin qui se situe dans la trajectoire où l'« exercice des mots » voudrait rejoindre l'« horizon des choses » :

Ce jardin. Mais il n'existe pas. Ce sont des phrases qui l'inventent. J'avais besoin de lui, de ses germes, de ses moissons. Mon corps voulait grandir parmi ses arbres. Je l'ai cherché longtemps. Je l'ai sauvé du gel et des orages. Il me garde, à son tour. Il me conduit. Jardin hors de tous les jardins, verger de l'aube. (*idem*, LXIX, ND 161)

Il y a, dans ces quelques lignes qui, des pages finales du recueil, jettent une lumière nouvelle sur l'œuvre, un grand nombre de traits à souligner. En premier lieu, la conscience de l'auteur du caractère *fictif* du jardin mais aussi de la nécessité de cette *artificialité*, dans son double sens de « fiction » et d'« artefact » (de construction). Le jardin n'est pas donné, il est cherché et bâti au prix d'un rapport avec les mots et entre mots et choses qui n'est jamais apaisé, jamais assouvi ; au prix, encore une fois, d'une traversée qui est l'écriture du texte même, construction d'une demeure instable, qui vacille sans trêve. Ainsi, si dans la prose qui suit ces lignes le poète peut affirmer « [c]e jardin est mon corps aussi » (*idem*, LXX, ND 162), la conjoncture s'accomplit

(temporairement) après plusieurs échecs et dans un continuel questionnement, dans la précarité de cette condition, car elle ne peut passer que par les mots : ce jardin a tout à fait l'instabilité de « ces riens d'air dont parlait Shakespeare ». Ce n'est pas un hasard si les références à Shakespeare, déjà présentes dans « La saison dévastée »⁵, s'intensifient au fil des pages du recueil :

J'ai mis en place une tragédie. J'en ordonne, un à un, les actes. Là-bas, le sens. Vieux monarque dans son palais en ruine. Ici, les mots. Ils se concertent. Ils arracheront le pouvoir. Je vois, sans mal, se dérouler le drame. Il faudra qu'il périsse, mon roi déchu. Et que les autres se déchirent. Tout s'achèvera par la nuit. Je vais, je viens, je décide. Je me plais aux partages clairs. Avec, au fond du jardin, l'angoisse que tout commence. (« Conjoncture », XLII, ND 134)

Trois échos de Shakespeare s'entrecroisent ici : à la référence inévitable de tout le recueil à *Richard II* (on songe surtout à la scène 4 du troisième acte, celle justement du jardin), s'ajoute la figure d'Hamlet qui met en scène le drame et celle de Lear, le « roi déchu » dont la tragédie consiste dans la perte de lui-même, la perte du sens (« Là-bas, le sens ») et de la raison : « Le thème du *Roi Lear* », écrit Kott (1992 : 128), « c'est la décomposition et le déclin du monde ». Le jardin devient le théâtre du drame entre mots et sens, sa scène finale l'effacement total suggéré par « la nuit », comme si la catastrophe était un passage obligatoire, cathartique, vers la construction. Chez Esteban, le rapport avec la parole « constructrice » n'est jamais paisible ni jamais apaisé, comme l'« angoisse que tout

⁵ Je pense surtout au vers « Nombreux, Cordelia, furent les soirs » (SD, TTC 58) annonçant le masque de Lear qui deviendra central dans *Morceaux de ciel, presque rien*.

commence » sur laquelle la prose se termine le suggère. D'ailleurs quelques pages auparavant, dans la prose « XXVII », Esteban l'avait rendu bien explicite : « J'ai froid dans le mot froid. J'ai mal dans le mot nuque. Vais-je guérir des signes ? Mon corps attend qu'on le sépare d'une idée de soi. Qu'on le baptise encore dans une eau transparente, celle qui germe ici. J'avance dans mon nom jusqu'à ce mur » (« Conjoncture », XXVII, ND 119).

Avancer dans le nom équivaut à avancer dans son propre corps, ce qui équivaut à avancer dans le jardin, reconnu dans toute son artificialité, dans sa qualité d'artefact, de *poiësis*. Au fond (« au fond du jardin »), il y a toute la conscience de la précarité et de la volonté de l'acte qui fondent l'écriture en tant que véritable « acte de foi » contre la déchirure, acte « religieux » dans un ciel qui n'héberge plus de dieux :

[.] le dessein des mots [...] est d'arrêter, autant qu'ils le peuvent, cette hémorragie incessante de l'être, d'y substituer surtout quelque entité abstraite plus résistance [*sic*], *monumentum aere perennius*, édifice verbal qui défierait le temps et son usure – et son essor aussi, et son labeur aussi. (Esteban, 1987 : 60)

Il est opportun d'insister sur le double statut du jardin comme acte de foi et acte de création précaire. Le jardin est rempart : « Tout est jardin. Tout est rempart contre l'abîme où dieu commence » (« Conjoncture », VII, ND 99), écrit Esteban. Mais il s'agit d'un rempart temporaire, instable, d'une demeure qui se veut durable pour le passage de l'être mais qui se sait passagère aussi, car la gerçure demeure, ou ne cesse pas de se rouvrir. Ce jardin ne peut accueillir que le passage, faire tomber ses murs et se faire traverser par les vents : « J'ai grandi lentement. Comme un de ces jardins sans murs que le

vent, soudain revenu, dévaste » (*idem*, XL, ND 132). Il n'est pas étonnant alors que cette conjoncture entre dedans et dehors et entre mot et chose, se termine sous le signe d'une marche à recommencer. La conjoncture s'achève sur un dernier mouvement optatif qui, en fait, devient le premier mouvement d'une traversée relancée : « Nous marcherons comme si dieu dormait ». C'est-à-dire : nous feront semblant (bien que conscient de la fiction) que dieu n'est pas mort (qu'il dort) et marcheront encore à la recherche, ailleurs, de la guérison des signes (« Vais-je guérir des signes ? »), du signe qui signale la blessure entre mot et chose.

Il paraît alors utile de revenir sur la prose d'où ce parcours avait commencé, de revenir sur nos pas :

Ce jardin. Mais il n'existe pas. Ce sont des phrases qui l'inventent. J'avais besoin de lui, de ses germes, de ses moissons. Mon corps voulait grandir parmi ses arbres. Je l'ai cherché longtemps. Je l'ai sauvé du gel et des orages. Il me garde, à son tour. Il me conduit. Jardin hors de tous les jardins, verger de l'aube. (*idem*, LXIX, ND 161)

La conjoncture est le résultat, achevé et inachevé à la fois, d'un voyage : « Aubaine de mon voyage », écrit ce « maître des chemins » qu'est Esteban dans la prose « LXV » (ND 157). Un voyage tant vertical qu'horizontal, une traversée du sol et du temps : la transgression des *murs du corps* annoncée dans la prose « V » (« Je transgresse les murs ») doit compter aussi la transgression de la paroi d'en bas. La conjoncture doit forcément passer par là si le corps veut « grandir parmi ses arbres », devenir arbre lui-même : « Tout cet arbre enfin moi » (*idem*, XVIII, ND 110). Et ce passage obligatoire est déjà suggéré dans cette prose « V » où le poète déclare que pour achever la conjoncture, un échange de soleils entre le « je » et le jardin sera

nécessaire : « Nous échangerons nos soleils. Le mien meurt chaque soir. Le sien s'évade par les racines » (*idem*, V, ND 97).

La conséquence logique du soleil qui descend le soir est le soleil qui remonte à l'aube : « Le futur recommence au ras du sol » (*idem*, VI, ND 98). C'est beaucoup plus que la description d'une loi astronomique ; c'est plutôt l'affirmation d'une loi naturelle universelle selon laquelle le futur de la vie qui pousse, des germes et des moissons, passe par les racines, par la sève qui remonte du sous-sol. Le futur peut recommencer seulement après une descente sous terre, ou à travers elle : « Demain n'est plus. C'est hier qui triomphe au pied des immortelles. Tout reprendre à rebours. Sans hâte, avec les mots » (*idem*, XXII, ND 114). Pour bâtir, il faut sonder le terrain, connaître sa stratification géologique, traverser ses eaux cachées et évoquer ses divinités chtoniennes : « Perséphone sans feu ni lieu, fais-moi descendre vers tes fleuves » (*idem*, XXV, ND 117). C'est en creusant ses couloirs du dedans qu'il est possible d'aboutir à une conjoncture du dedans et du dehors.

La terre traversée

Pour Esteban, aucune terre, de même qu'aucun mot, n'est vierge : ce jardin édénique, mythique, « premier », est bâti sur un terrain toujours « second », stratifié par le temps, par les morts – « Terre des morts, mère toujours prochaine et vigilante, voici que tu remontes des racines avec l'hiver » (*idem*, LXIII, ND 155) –, un terrain qu'il faut ouvrir pour qu'il puisse devenir, à travers l'acte de foi et de volonté des mots, à nouveau « primitif » : « Et nous l'apercevons déjà [la poésie] qui fait retour aux vraies sources d'une *terre* toujours *seconde*, obscure, certes,

offusquée de mille méditations malfaisantes – mais première, primitive aussi, irrécusable, si nous savons, aujourd’hui encore, la vouloir telle » (Esteban, 1987 : 262).

Ce perpétuel questionnement adressé à la terre – « Je questionne le sol, je continue » (« Conjoncture », XLVIII, ND 140) – par l’acte de foi et de volonté des mots, cette construction du Sens par la traversée du terrain a une double dimension : il s’agit, une fois de plus, d’une problématique autant littéraire qu’existentielle.

C’est encore des vers de Virgile qu’Esteban s’inspire, des vers tirés des *Géorgiques* (I, v. 493-495) qu’il choisit comme exergue de son essai « Un lieu hors de tout lieu » : « [...] et tempus veniet, cum finibus illis / agricola incurvo terram molitus aratro / exesa inveniet scabra robigine pila [...] ». Et qu’il traduit soigneusement dans les pages suivantes :

Et sans doute le temps viendra, là-bas, dans ces contrées,
où le laboureur, retournant la terre avec la charrue courbe,
trouvera des javelots rongés d’une rouille lépreuse, et de sa
houe pesante butera sur des casques vides et il s’étonnera
de voir parmi les tombes ouvertes des ossements géants...
(Esteban, 1987 : 215)

Le travail poétique est, comme il l’est pour Heaney, dont la poésie naît (presque littéralement) de la métaphore de la « plume-bêche » de « Digging » (le premier poème du premier recueil), un travail de terre, un « labor » aratoire : « [a]insi l’invention aratoire des *Géorgiques*, cette exhumation des armes rouillées par la main à charrue est donnée par Esteban comme fondatrice de la main à plume [...] » (Vilar, 2003 : 77). Terrain littéraire et terrain existentiel à la fois, précisément de la même façon que la « saison » était

« dévastée » sur un double niveau. Le retour à Virgile n'est pas dans le but d'une quête esthétique mais dans le parcours d'une recherche éthique, d'une mission de sauvegarde et de prolongement : la construction du Sens doit creuser le temps écoulé, les couches de poussière, pour résister à la dispersion du temps qui s'écoule, pour résister à la dévastation de la blancheur qui efface.

Je suis le seul qui veille sur les morts. Le cœur qu'ils ont perdu, leurs paroles sans bouches, leurs yeux vides, tout m'appelle plus bas et me dénonce dans ma nuit. Un peu de terre ne peut rien pour leur détresse. Il leur faut le soleil des autres, le sang neuf. Il leur faut ce jardin où même un souffle ne peut s'éteindre. Je les emporte avec ma peau. Je les couche avec moi parmi les ronces. Je suis celui qui donne au rien le pouvoir de poursuivre encore. (« Conjoncture », LV, ND 147)

Dans la conjoncture, la sauvegarde est réciproque (« Je l'ai sauvé [le jardin] du gel et des orages. Il me garde, à son tour. »), une sauvegarde qui encore une fois découvre dans le passage, dans la traversée (« [Le jardin] me conduit »), la résistance à l'éphémère, l'opposition à l'« hémorragie incessante de l'être » et du temps :

Non, le temps vécu ne vient pas s'abolir, le destin d'autrui ne s'efface pas, tout à fait parmi le silence et les ombres, puisqu'un regard, qui les distingue à peine, peut leur restituer au cœur de notre existence, dans notre pensée – et tout autant dans les mots d'un poème – comme un souffle second, une survie. (Esteban, 1987 : 215)

La sauvegarde du jardin passe par la sauvegarde des absents, des morts, et la traversée se rend nécessaire pour que la voix du « moi » – cette voix qui dans le premier poème du premier recueil devait justement être effacée : « J'effacerai du jour jusqu'à ma voix » (SD,

TTC 11) – prenne l’inflexion de la voix de l’« Autre » dans le même cadre de la conjoncture du corps et du jardin, selon le même mouvement optatif de guérison de la déchirure. Et une fois de plus, c’est dans la direction de la construction du Sens à travers un acte de poésie qui est acte religieux (qui relie), qu’il faudra lire ce mouvement optatif aussi.

La sauvegarde des « absents », des morts, est elle aussi réciproque : leur donner une voix, leur donner du « sang neuf », équivaut à frayer un passage pour sa propre voix. Les absents deviennent alors les dieux tutélaires de la voix du poète qui les sauvegarde, de l’homme qui a pris sur lui le souci d’en être la figure tutélaire.

Nous sommes là, nous traçons quelques mots sur une page, [...] et ce geste de la main – qui pourrait paraître dérisoire, rien qu’un geste qu’un autre geste va contredire – nous fait rejoindre un lieu hors de tout lieu où les morts en effet sont des présences proches et ceux qui ne sont pas nés encore, déjà comme des apparitions sur le seuil. (Esteban, 1997 : 27-28)

La conjoncture du corps et du jardin mène aussi à une coïncidence (dans le sens géométrique) de la poésie et du jardin : jardin édénique de la Création et jardin-Création, jardin-poésie. Cette « coïncidence » n’est pas évidente seulement par un raisonnement critique qui relie vers et textes lointains, en leur donnant un sens dans un cadre cohérent. En effet, elle est déjà manifeste dans les mots du poète. Dans la prose « LXIX » cité auparavant, le jardin est défini précisément comme « Jardin hors de tous les jardins » (ND 161), une formule qui reprend celle de la poésie elle-même, telle qu’elle émerge des pages du long essai « Un lieu hors de tout lieu », où l’expression apparaît à plusieurs reprises :

Le devoir de la poésie, ce «devoir à chercher» dont Rimbaud ne cesse de déclarer l'urgence, n'est-il pas, en vérité, de susciter, *hors de tout lieu* situable, dans la présence restaurée du Verbe, ce *lieu* où le sens peut renaître de l'échange entre les esprits et du partage entre tous de quelques nourritures encore substantielles ? (Esteban, 1987 : 259)

Ou encore, et encore plus significativement, suggérant une condition du poète face à la langue très proche de celle esquissée par Caproni (*cf. supra* p. 185) :

[...] je dirai, sans hyperbole romantique, que le poète est par excellence *l'homme sans lieu, l'errant, l'exilé* – et paradoxalement pour quelqu'un qui a choisi de travailler dans le domaine de la langue, un *exilé parmi les mots*. Ce qui lui fait défaut, ce n'est sûrement pas les recours multiples du langage, dont plus que tout autre il est conscient et dont il peut jouer, mais, plus cruellement, la *contrée natale de la parole*, ce *lieu hors de tout lieu* dont les mots ne sont plus que les vestiges, cendres d'un ancien soleil toujours brûlant dans la mémoire profonde. (*idem* : 219 ; c'est moi qui souligne)

La construction du jardin et la création poétique (la poésie, au sens premier) sont une seule et même chose pour Esteban et elles coïncident avec la création d'un «lieu hors de tout lieu», d'un espace et d'un temps quasiment utopiques, comme l'a bien remarqué Jean-Baptiste Para : «[...] il y a chez Claude Esteban, discrète mais prégnante, minimale mais obstinée, une dimension utopique. “Un lieu hors de tout lieu”, ne serait-ce pas, aussi, une définition admissible de l'utopie ? » (Para, 2010 : 100). Non seulement la dimension utopique de ce lieu est présente mais elle est reconnue par le poète en tant que telle, en tant qu'utopique justement : la condition primordiale, édénique de conjoncture est gardée comme direction

d'un chemin, comme trajectoire, car notre terre est déjà seconde. Cette conjoncture demeure entre saisie et insaisissable, comme « permanence lumineuse du manque », parce que l'outil même pour la saisir – les mots – creuse le paradoxe :

[L]es mots sont ce rempart premier à dépasser pour accéder à la réalité sensible, mais ils sont aussi le seul outil du poète. C'est dans la précarité de ce paradoxe que le poète doit agir. (Bruehl, 2003 : 161)

Il devient maintenant assez évident pourquoi le jardin de la création est construction et traversée à la fois : le poète « exilé parmi les mots » construit le jardin en même temps qu'il le parcourt, il le réalise dans la précarité du mouvement et dans la trajectoire subjective qui donne la direction et le Sens, en demeurant toujours dans une condition « d'hespérien » et de manque. Le parcours de *retour* à la « contrée natale de la parole » passe, d'après Esteban, par son élaboration perpétuelle. Le « retour », en effet, coïncide avec le chemin lui-même, comme le montre Bruehl en citant *Terres, travaux du cœur* : « [...] pour Esteban, le poème n'est pas l'œuvre d'un aboutissement, il est la mémoire d'un chemin se parcourant : “Le chemin de l'œuvre et l'œuvre sont un seul” » (*idem* : 166).

Mais de même qu'il s'agit d'un chemin qui, en raison de cette précarité, est fait de retours continuels, il s'agit aussi d'une demeure qui à chaque pierre est rebâtie, d'un parcours qui à chaque pas se redéfinit dans une progression qui reprend le trajet fait. Voilà donc l'hiver de *La saison dévastée* qui réapparaît dans le « jardin », et non pas en tant qu'« image d'une infertilité définitive, mais parce qu'elle prépare une renaissance, négativité prometteuse de surgissement » (*ibidem*). Ce mouvement de retour implique aussi un retour (plusieurs retours)

sur le plan de l'écriture elle-même : ainsi le jardin de *Conjoncture du corps et du jardin* devient l'île de la séquence « Prose dans l'île » dans *Le Nom et la demeure*, suivant la même syntaxe esthétique et existentielle :

Je marche dans cette île. Dans les mots de cette île. Clôture double, encerclement délibéré, Je m'applique. Dans mes pas, dans mes phrases. C'est encore la même syntaxe. Arpentage des sentiers battus. Je fais plus. Le territoire est trop vaste, je le divise. Je découpe une autre île dans l'île. Un jardin sans issue. (« Prose dans l'île », ND 202)

Revenir sur ses traces, sur les traces qu'on a laissées en forme de mots mais aussi sur les traces que les autres ont laissées, est la condition nécessaire pour reprendre la direction du chemin, pour le pousser plus avant :

Revenir sur les traces, interroger ce qui fut dit. Un moyen de fixer son profil parmi les artifices des ressemblances. Je m'en inquiète, je poursuis. Protégé, enclavé dans l'île interne. *Tous les fruits sont tombés*. Quelqu'un parle d'une saison moins opulente. Je l'écoute, je relis les phrases d'un autre été. (*idem*, ND 210)

L'île est un jardin second, elle est la construction d'un autre « lieu hors de tout lieu » et, à la fois, la remise en cause du premier jardin ; elle est, comme le jardin, rempart et conjoncture, clôture et traversée, mot qui relie dans la précarité, rencontre du temps absolu, mythique, du temps avant tout et après tout (« sans futur qui talonne, sans flétrissure »), et de l'éphémère ; elle est lieu religieux qui, en même temps, atteste une déchirure originelle :

Jardin réduit à la mesure d'un tremblement. Les mots ont mieux parlé que moi. Les formules se sont brisées dès la sortie de la bouche. Telle fleur dite, toutes les autres s'offraient. Bouquet mental à l'horizon du possible, sans

futur qui talonne, sans flétrissure. Avec des mots. Dans le dedans des mots. Si je tombe, ils auront parlé. Ils précèdent les lèvres et leur survivent. Ils attestent : le monde existe. Hors du langage, aussi vieux que lui. Pas antérieur, juste aussi vieux, aussi valide. (*idem*, ND 209)

L'île garde dans son terrain de mots, pareille à la terre virgilienne, la cassure immense du temps, elle garde, pour reprendre les vers de *La saison dévastée*, « ce qui demeure et / meurt » (TTC 78). C'est beaucoup plus qu'une assonance : c'est la géologie du temps, la topographie du langage. L'île est la demeure incertaine de l'altérité, où, si « moi » et « autre » peuvent se confondre, c'est toujours dans la précarité, dans une suspension menacée : « [...] Quelqu'un vient, moi ou un autre. Habitant la matérialité d'un jardin et s'aventurant sur le vide. Et c'est encore du silence dans les phrases. Précaire, encerclé du bruit » (« Prose dans l'île », ND 209).

Tout en s'avérant un rempart plus fort que le jardin, cette île sans longitude ni latitude, cet abri qui « persiste » et « confirme » le poète, se révèle pour ce qu'elle est : une patrie seconde qui se souvient d'une contrée natale et doit encore une fois être abandonnée. L'île est, encore et surtout, un « acte de foi » qui oriente, un passage par les mots qui relie, une direction vers la guérison de la blessure :

Où suis-je ? Où dire que mon lieu persiste et me confirme ? J'ai besoin de ces branches d'air, de ces murailles invisibles. Chaque fois, si je pars, c'est au-dedans la plus cruelle des blessures. Là-bas, je parle pour dissimuler. Les mots ont tous un goût de fiel, ils me maltraitent dans la voix des autres. Ici, la force ne m'appartient pas. Elle est au vent, au sel, aux démesures. Ici, dans mon réduit de terre et d'eau, je me respect mieux. Je crois à ce qui nous relie. Je crois à des paroles transparentes. (*idem*, ND 223)

Et en bas, en forme de glose : « D'autres mots germaient, lentement. La géographie de l'hiver avait perdu son rôle dans la phrase ».

L'hiver, la saison qui dominait les recueils jusqu'à présent dans une promesse de dégel, se termine sur l'avant-dernière prose poétique de la séquence et la marche peut recommencer à nouveau, comme le poète l'écrit dans la dernière prose : « Il est temps de partir, vieux camarade. [...] Ne tarde pas. C'est déjà le soir sur la mer » (*idem*, ND 224). La contrée natale est ailleurs.

La voix traversée

La séquence « Prose dans l'île » est publiée en 1985, dans *Le Nom et la demeure*. L'année suivante, la cassure devient l'abîme, toutes les formes d'exil qui auparavant mesuraient les distances sur la page connaissent la démesure du réel : la terre elle-même exile le poète de l'être aimé, qui meurt sur l'île réelle qui avait sans doute inspiré la « Prose ». « La mort n'est pas une annulation, elle est une altération radicale », écrit Dominique Carlat (2007 : 43) dans son essai sur l'écriture du deuil chez Claude Esteban. Mais elle est aussi l'*altérité* radicale, l'altérité qui vient déchirer la demeure précaire de la vie, des liens qui ont poussé, des racines. « Le corps mort », continue-t-il quelques lignes plus loin, « est l'immédiateté absolue, en même temps que l'étrangeté la plus impénétrable ». Le deuil de l'être aimé vient ouvrir brusquement dans l'œuvre du poète la gerçure du temps, la fracture entre *ce qui demeure* et *ce qui meurt* :

Qu'on se rassemble, qu'on
éclaire au dehors,
qu'on inscrive sur des papiers de couleur
tous les détails
afin que chacun sache,

sur les plages, dans les impasses,
les hôpitaux,
que quelqu'un d'unique vient de mourir
et que maintenant
tout s'arrête.

Mais non. Le monde
est neuf. Il bouge, il s'épanouit
au loin
avec ses mouvements de ciel, ses cris,
ses passions folles. [...]
(« Élégie de la mort violente », I, *EMV* 75)

La mort violente de Denise Esteban exaspère toute déchirure, entre dedans et dehors, entre mot et chose, entre moi et Autre, entre présence et absence. Dire la « mort violente », la parcourir à nouveau, retraverser cette île qui est devenue île de cailloux et de sang (du sang de l'être aimé, mort en frappant la tête sur un caillou), est maintenant une tâche impossible pour une voix qui, face à l'entrée soudaine de l'altérité, s'aperçoit de l'artificialité de tout parcours précédent et de tout rempart bâti sur le vide, comme si la conscience de cette même artificialité, qui avait été toujours présente, cachait un double-fond. La distance entre le mot « vide », qui occupait l'horizon des paysages linguistiques en éclats, et le vide venu s'imposer, la distance entre le mot « mort » et la cruauté de la mort réelle dans un paysage réel, est immense :

C'est cela, savez-vous, la mort
violente. Celle
qui vient quand on est seul, et qui
déchire le tissu
des jours, des ans, des avenir ensemble.

La mort abrupte, la mort

visible, la mort
à nu.

La mort qui s'insinue dans le dedans
du cœur
et qui travaille
l'autre, celui qui ne songeait
à rien et qui voit, brusquement, que tout s'annule.

Qui nous libérera ? La minute
n'a pas duré, mais voici
maintenant
que ce défaut du temps, que cet espace
irrésolu
devient immense.

(idem, IV, EMV 103)

La cassure est tellement grande maintenant que la
voix de jadis n'arrive plus à la surmonter. L'altérité ne
peut alors qu'appeler le silence :

Qu'on se taise
plutôt. Qu'on les laisse
dormir,
eux, les absents,
dans le silence qui maintenant les porte.

(idem, I, EMV 76)

Ou bien elle a besoin d'une autre voix, d'une voix de
l'altérité : l'approche des mots au deuil, au drame de
l'absence, se fera par le biais de la langue qui n'avait pas
été écrite, par la langue lointaine, de l'écart et de la
déchirure première, par la langue aussi des racines
muettes, l'idiome du père : c'est-à-dire l'espagnol du *Diario
immóvil* (1987) – premier recueil publié après la mort de
Denise Esteban – et de ses « incursions » dans l'*Élegie*.

C'est dans le même cadre interprétatif qu'il faudra
lire aussi l'inclusion de vers d'autres poètes, de leurs

voix, au sein du texte du poète. L'écart absolu, irrévocable, entre le « temps définitif » (« Élégie de la mort violente », V, *EMV* 113), le temps « de l'immobile » (*idem*, V, *EMV* 114), et le temps qui poursuit est incommensurable : sa mesure est la disproportion de l'altérité radicale :

Qu'on se détache d'eux, qu'on les refuse, qu'on les
fuie,
car leur souffrance
en nous ne serait pas tangible
ni belle ni bienfaisante
mais durcirait dans nos artères
en petits cristaux, en
atomes de peur,
en signes séparés, sans substance.
(*idem*, I, *EMV* 76-77)

L'écart entre « au-dessous » et « au-dessus » de la terre est une démesure *substantielle*, une distance qui ne peut pas être comblée, un exil auquel la descente d'Orphée⁶ dans le royaume des ombres ne peut pas porter soulagement :

C'est vrai, tous ceux que nous aimons
sont morts ou vont
mourir, et rien n'arrachera
à la terre qui les retient
leur forme vaine.
(*idem*, III, *EMV* 91)

Tout effort de descente dans le terrain des âmes se brise sur le seuil, sur cette route, sur le caillou de cette

⁶ Pour une analyse de la présence de la figure d'Orphée dans *Sept jours d'hier*, je me permets de renvoyer à mon article « Les pas d'Orphée, les pas d'Esteban : une poétique de la traversée » (Masi, 2014).

île, sur la matérialité de la terre. Dedans, à l'intérieur de la terre, c'est encore la matérialité des insectes, de la pourriture, de la mort qui continue : c'est encore le royaume du temps qui poursuit, non pas du temps immobile.

Pourtant, face à la surdité de la mort, le silence serait la voix du mélancolique assis sur la « rive obscure », sa posture immobile, qu'Esteban refuse. Au contraire, le poète affirme à nouveau la nécessité de la marche et de la recherche. La mort violente vient sanctionner une fois de plus la nécessité du mot, comme il l'écrira quelques années plus tard, dans *Sept jours d'hier* :

Une fois, une
fois encore, je m'avance
vers la muraille, je
t'appelle, je ne sais plus
ton nom, je crie
juste un mot, celui qui vient,
soleil, et le soleil
est sans chaleur, maison,
et la maison se referme, je reviendrai,
je trouverai le mot qui t'apaise.
(*SJH*, I, 15)

Si la descente n'aboutit qu'au silence, ou bien aux mots durs des « minutieuses descriptions de la mort / violente » (« Élégie de la mort violente », V, *EMV* 111), de la transcription fidèle du rapport médical (v. 132-142), une jonction dans la distance est encore possible, notamment à travers cet acte de foi dans le mot poétique qui doit, depuis toujours dans l'écriture d'Esteban, bâtir une « demeure ouverte » pour « la visite évasive », pour le « passage [...] précaire » (Esteban, 1987 : 245) :

Mais qu'ils sachent, eux les errants,
que leur demeure est là
vacante. Qu'ils peuvent
revenir, que la porte
n'est pas fermée, qu'une fenêtre, chaque nuit,
s'éclaire.

(« Élégie de la mort violente », I, *EMV* 77)

La voix, pour qu'elle puisse dire, doit s'ouvrir aux
voix de l'altérité ; le moi s'efface et se laisse traverser :

Je ne suis rien. Je suis
le scribe exact
qui vous convoque. Ici,
sur une page neuve.

(*idem*, II, *EMV* 89)

Derrière ce « vous » convoqués se cachent Haydn et Mozart, comme rejoints par le poète au moment de leur dernière rencontre à Vienne, avant le départ de Haydn pour Londres et peu de temps avant la mort de Mozart ; et puis Nietzsche, Artaud, Vallejo et Nerval. Ils sont là pour rendre compte d'une distance qui – il est opportun de le souligner – ne s'efface pas mais qui relie, pour témoigner d'une déchirure qui ne se clôt pas et qui, cependant, réunit :

J'écris cela
près d'elle, très loin d'elle,
dans cette île où elle est tombée
sur un chemin que chaque jour
je vais voir,
et je suis seul dans le matin, seul dans le soir,
et les saisons s'accumulent.

(*idem*, III, *EMV* 96)

C'est par l'aide des voix de l'absence que le deuil est traversé : l'écart est décliné comme une proximité dans

le lointain, comme une fraternité dans un exil qui demeure et s'exaspère, qui croît peut-être au fur et à mesure que les jours s'écoulent et que le temps creuse son abîme entre ce qui continue et le moment de la fracture. La fraternité puise ses racines précisément dans cet intervalle de temps sans issue :

Mais d'autres, plus purs
que nous,
n'ont pas voulu seulement subir. Et ceux-là,
quelques-uns, nous guident. Que
l'obscur ne les efface pas, qu'ils soient,
dans l'intervalle nul
du temps,
nos frères plus humains, nos
proches.

(idem, III, *EMV* 93)

Les voix se superposent, elles s'entremêlent et le lecteur ne sait plus si ce qu'il entend est la voix d'Esteban ou la voix de quelqu'un d'autre : « Quelqu'un parle » (idem, IV, *EMV* 104), nous dit-il, et ce « quelqu'un » parle à la première personne. C'est Nerval qui parle par l'écriture d'Esteban et Esteban qui parle par les mots de Nerval : il le cite – « *Où sont nos amoureuses ? / Elles sont au tombeau* » (idem, IV, *EMV* 105)⁷ –, il l'interprète, il le comprend (dans toute la profondeur sémantique du verbe « comprendre »). Il le prend en soi dans un « je » qui devient bientôt un « il » faisant surgir l'altérité du « moi » : « l'inconsolé » est Nerval, « l'inconsolé » est Esteban.

⁷ La citation est tirée des *Odelettes*, *Les Cydalises* de Nerval. Quelques lignes plus loin il cite aussi d'*Artémis* : « *La rose qu'elle tient, c'est la Rose / trémière* ».

Mais il demeure, l'inconsolé,
il avance vers les jours nouveaux,
il s'étonne,
car il n'a pas fini son livre
et cependant il sait
depuis toujours qu'il a cessé de vivre.
(*idem*, IV, *EMV* 105)

C'est la même nuit « blanche et noire » (*idem*, II, *EMV* 90)⁸ du « vingt-six janvier, au petit jour » (*idem*, 83) de Nerval et la même du « Vendredi Saint » de Vallejo ; le « cinq décembre » (*idem*, 84) de Mozart et le « dix-neuf septembre dix-neuf cent quatre-vingt-six » (*idem*, V, *EMV* 112) de Denise Esteban sont la même date : ils partagent tous une même nuit, une même heure qui casse le temps en deux, qui l'ouvre et qui sépare à jamais. Mais dans l'exil – il est opportun de le répéter – Esteban, bien qu'inconsolé, refuse l'immobilité du mélancolique. Il sait que « [q]ui s'agrippe à ses souvenirs ne sera bientôt qu'une coquille vide, une brassée de bois mort » (*MD* 72). Rester vivant, c'est choisir l'errance, la traversée, c'est reprendre toujours la marche : « J'ai mal toujours, mais de vous savoir avec moi, / si près, / je recommence » (« Élégie de la mort violente », V, *EMV* 107).

Comme l'a bien remarqué Bruel, « le poète reprend son errance désespérée, à la recherche d'un autre temps, d'un autre lieu, où l'absence deviendrait présence » (Bruel, 2003 : 168). La poésie, l'écriture, deviennent encore une fois le *chemin* vers cet autre lieu et *ce lieu* même à la fois, elles sont la demeure précaire bâtie pour la visite de l'être dans la conscience de l'inachèvement,

⁸ Ce sont les mots que Nerval a laissés écrites dans un billet, avant de se pendre à un grillage rue de la Vieille Lanterne.

comme l'étaient l'île et le jardin. Elles sont déjà le « lieu hors de tout lieu » et elles ne le sont pas encore, précisément comme les morts sont présence et absence à la fois : « Vous êtes morts, vous n'êtes pas / morts, tout à fait » (« Élégie de la mort violente », V, *EMV* 116).

La déchirure est nécessaire au chemin qui garantit la possibilité de la conjoncture, tant qu'il y aura quelqu'un qui sauvegarde le jardin, tant qu'il y aura, dans ce mouvement projectif de construction du Sens, une charrue prête à faire surgir de la terre les armes de géants rongées par la rouille. Parce que pour Esteban le temps ne s'abolit pas, ce qui implique que la déchirure non plus ne s'abolit pas :

Ici, je veillerai. J'avancerai
dans votre voix
comme quelqu'un qui n'a plus peur
d'offenser
la musique des sphères murmurantes.

Comme quelqu'un qui ne sait
rien,
mais qui ose
prendre sur lui le mystère des choses,
comme s'il devenait – pauvre
roi sans royaume, sans fille, sans
futur,
l'espion de Dieu.
(*idem*, 111)

Le deuil d'Esteban n'est pas la mélancolie de Nerval : plutôt, du soleil noir d'« El Desdichado » elle se nourrit ou elle lui donne espace et voix, elle lui prête l'oreille, elle l'écoute pour s'écouter. Le « soleil noir de la Mélancolie » est devenu la « permanence lumineuse du manque » qui vise à la création d'un « lieu hors de

tout lieu où les morts en effet sont des présences proches » (Esteban, 1997 : 27-28) :

Dormez
avant que tout retombe. Dormez avant
qu'il fasse nuit pour toujours
et que rien, pas même moi, ne vous réponde.
(« Élégie de la mort violente », V, *EMV* 111)

Avec ces mots se termine le chemin élégiaque qui ne résout pas, comme jamais dans son écriture, la déchirure : l'écart, l'exil, la fracture sont encore là, comme le sont toujours la conjoncture et la traversée. Et voilà alors que le recueil suivant, *Sept jours d'hier*, s'ouvre à nouveau sur la cassure du temps (le temps immobile et le temps qui se poursuit), sur l'absence, sur la distance, comme c'est déjà flagrant dans le titre de la première séquence « Vers le soir, avec les autres au loin » et dans les vers du premier poème :

tout
a recommencé sans moi, sans
que je sache
où le sang a jailli, comme
s'il faisait jour
très loin, dans le dehors.
(*SJH*, I, 9)

Au dehors qui s'est fermé sur soi-même, s'oppose « un sursaut dans le dedans / de l'âme » (*idem*, I, 13). La coupure est nette, l'exil est sans trêve. Bien évidemment, présence et absence ne coïncident pas, ne peuvent pas coïncider, de même que mots et choses ne le peuvent pas : mais leur conjoncture peut exister dans le mouvement optatif de la poésie, avec foi – pourrait-on dire – mais sans naïveté :

Il n'y avait pas d'enfers, bien sûr,
pour aller voir
si les ombres duraient là-bas, si
quelque dieu
s'emparait de leurs voix, du sang
versé, il n'y avait
pas même ce recours que les pierres
se lèvent et qu'on oublie
la promesse d'hier,
qu'on se retourne, juste un instant.
(*idem*, II, 23)

La poésie d'Esteban crée toujours une dynamique qui passe par le passé en faisant route vers le futur, pour rendre compte de l'inachèvement substantiel du présent, un mouvement qui mêle le retour à la patrie et le chemin vers la terre promise – « [...] il faudrait qu'on dise / la terre promise », écrira-t-il dans la section « On s'est endormis » (*MCPR* 175) – ; une traversée qui recouvre les « traces » dans la terre pour bâtir une demeure sur la terre. Elle configure une présence entre deux absences qui façonnent le Sens de cette présence :

Les morts n'ont pas
de lieu, pas d'ombre à eux, mais
ils durent dans les yeux
des autres, ceux qui sont là, les morts
le savent, ils se souviennent
et c'est une façon à eux
de vivre une seconde fois sans que rien
maintenant les blesse et c'est
trop de douleur pour ceux qui restent, trop
de malheur qu'il faut chasser pour être un peu.
(*SJH*, VI, 60)

Voilà le seul rapport possible entre présence (vivants) et absence (morts) tel qu'il s'esquisse dans un poème qui fait très significativement partie de la section

« À rebours, confusément » : c'est un rapport qui résiste seulement dans un lieu hors de tout lieu dont la blessure et, avec elle, le souci sont entièrement portés par les vivants, un rapport qui doit surmonter le deuil (« [...] trop / de malheur qu'il faut chasser [...] ») tout en gardant la présence des absents. La poétique d'Esteban est une poétique de la résistance contre le vide, une poétique qui refuse le leurre du mythique, comme l'a montré Bruel :

[l]a descente souterraine n'est autre que cette plongée des mots au fond du vide laissé, du souvenir que laissent les morts, pour en saisir la trace, la présence érodée, morcelée, si proche et pourtant inaccessible. (Bruel, 2003 : 172-173)

Mais c'est une poétique qui refuse aussi la séduction du silence. L'exil était là avant la rencontre matérielle avec le vide, il a une nature ontologique que le sang sur un caillou a exaspérée, certes, et qui a remis en cause tout chemin, toute construction parce que le vide sur lequel il fallait marcher et bâtir avait, en vérité, une autre substance ou un autre manque de substance : « Et derrière la porte, il y avait / le rien ou plutôt / la matière du rien [...] » (*SJH*, II, 24).

Mais la poésie, d'après Esteban, est une action éthique depuis toujours. Céder au faux apaisement du silence équivaldrait à rester sur la « rive obscure » :

Alors il a décidé qu'il ne s'en [des mots] servirait plus, qu'il vieillirait, loin d'eux, dans le silence. Mais ce mutisme, il le savait, n'était qu'une mauvaise imitation du silence. Car le silence apaise le corps, davantage encore que l'esprit. Et tout le corps de cet homme volontairement vieux résiste contre le rien, s'exaspère. (Esteban, 1995 : 96)

Il faudra, alors, reprendre le chemin, plus seul, plus « inconsolé » et avec plus de foi dans l'acte de poésie.

Ainsi, si *Sept jours d'hier*, la séquence qui pourrait être appelée « de l'Apocalypse » pour ses références plus ou moins explicites⁹ au livre du Nouveau Testament, se clôt sur une marche qui s'arrête – « [...] j'ai marché si longtemps / maintenant je / respire, je me repose [...] » (*SJH*, VII, 75) –, le recueil suivant, *Sur la dernière lande*¹⁰, s'ouvre sur un roi Lear, seul, qui a tout perdu, et qui marche depuis toujours et qui poursuit son errance dans la distance :

[...] comme on est seul
quand on marche depuis toujours

un arbre et puis
pas même un arbre, une distance

d'autres, je les aimais,
sont loin.

(*DL*, *MCPR* 15)

Si tout s'effondre, alors il faudra tout rebâtir, revenir encore une fois sur ses propres traces : même sur ses propres traces littéraires, sur ses propres signes, et relier

⁹ Voir, par exemple, l'allusion du nombre « sept » aux sept sceaux ou, de manière encore plus évidente, le poème à la page 30, qui traduit presque à la lettre *Apocalypse* 10, 10.

¹⁰ L'œuvre a fait l'objet d'une première publication (1996) où, en regard de chaque poème, figurait une citation de *King Lear* de Shakespeare. Dans la version incluse dans *Morceaux de ciel, presque rien*, l'auteur a retiré les citations. Seulement trois ont été retenues et placées en exergue de chacune des trois parties qui forment la séquence. Pour une analyse détaillée du rapport entre les deux versions ainsi que du rôle du roi Lear dans l'œuvre d'Esteban, je renvoie à mon article « "Lear's shadow" : l'ombre de Lear dans la poésie de Claude Esteban » (Masi, 2017).

encore, encore donner des mots au silence, à l'autre,
aux morts.

Habiter la distance

« Une journée déjà vieille », première section de *La mort à distance*, le dernier recueil de Claude Esteban, commence par les vers suivants :

Voilà que je reprends tout
par le début comme
s'il me fallait une fois de plus
traverser le silence [...]
(MD, I, 9)

De même que la « Prose dans l'île » revenait en arrière pour questionner la *Conjoncture du corps et du jardin*, de même que la *Conjoncture*, à son tour, mettait en discussion le pouvoir des mots écrits auparavant, de même, la séquence qui donne le titre au recueil (« La mort à distance ») revient sur son chemin précédent et l'interroge :

[...] je suis celui qui
marche
qui revient qui
devient
presque fou de savoir
de ne plus
savoir et qui recompte mais
le chiffre total
lui fait défaut
puisqu'il manque toujours
un signe insituable une
seconde
inscrite seulement
dans le parcours des astres [...]
(MD, I, 66)

La prose d'Esteban refait toujours les comptes avec ses pas et avec ses lieux, elle recompte toujours son inachèvement, ses défauts, son manque :

Les livres que j'avais écrits parlaient de chambres toujours vides, de saisons mortes, de pays dévastés. Mais la désolation qu'ils affichaient si haut n'offrait plus désormais qu'un livre de métaphores sans présence, l'imaginaire d'un rêve auquel je m'étais laissé prendre et qui volait, d'un coup, en éclats. Où trouver quelque assise qui résiste ? Un jardin, même clos de murs, devenait le symbole parfait de la menace, il se peuplait de ronces, d'insectes à l'affût, de mandibules vindicatives, il se creusait d'atroces corridors noirs. (MD, II, 74)

Le jardin, l'île, tous les symboles d'une Arcadie immobile, fermée, se brisent, de la même façon que les paysages déjà en éclats volent doublement en éclats s'ils ne sont pas traversés par « l'être » : la déchirure ne peut pas être abolie, la demeure sera toujours ailleurs parce que cette terre sera toujours une terre *seconde*. On ne parvient pas : on fait route et, à la fois, on fait de *soi* la route du Sens dans une conjoncture précaire. Exilés, il faut marcher :

J'ai quitté ce jardin, j'ai traversé la mer, je n'ai pas consenti à ce que le malheur demeure emprisonné dans une île. J'ai tenté de le dire autrement. Avec des mots qui n'étaient pas les miens, qui le devenaient peut-être, puisqu'ils vieillissaient avec moi. Et je perdais courage devant tant de nuit et je reprenais cœur lorsque me revenait en mémoire cette phrase étonnante qu'un autre avait écrite, jadis, pour conjurer le dénuement d'un prince : « *Give sorrow words.* » Donnez des mots au chagrin. Et je devinais, songeant à lui, cet homme qui dure au fond de sa souffrance et qui s'oblige, par elle et pour elle, à ne pas mourir encore. (*ibidem*)

Les mots d'autrui par lesquels l'auteur, suivant l'exhortation de Malcolm de *Macbeth*, a fait parler sa douleur sont ceux des poètes dont les voix s'insinuaient dans la sienne dans l'« Élégie de la mort violente » (Nerval, Vallejo, Artaud), ces poètes qu'ailleurs Esteban appelle les « suppliciés du langage » (1997 : 58). Nerval, Artaud, Nietzsche : ils sont ses ancêtres du « pèlerinage indéfini », de la « cérémonie sacrificielle du verbe qui annule le sens, qui le fait resurgir, vivace, dans l'oblitération de soi-même et du monde » (*ibidem*). Tout comme la figure de Claude Lorrain dans « Sous le rameau du laurier de Virgile », de ce « contemporain de l'exil et de la douleur » (Esteban, 2002 : 40), devenait indissociable de celle d'Esteban, celle de Nerval aussi lui offre la possibilité d'un partage dans la souffrance et l'occasion d'une « communion » au sens étymologique, qui glisse dans l'alter ego, dans « l'altérité » au sein du « même » et dans le « même » au sein de « l'autre ». En questionnant le rapport entre Nerval et Heine, en s'interrogeant sur les raisons profondes qui peuvent avoir poussé le poète français à traduire le poète allemand, à partir d'une langue qu'il ne maîtrisait pas, Esteban se répond :

[...] c'est, bien sûr, la quête d'une « seconde patrie » qui requiert l'éternel errant, le Veuf, l'Inconsolé, cette terre moins réelle que rêvée où les dieux peuvent renaître et les cœurs guérir enfin de leur exil. La France pour l'un [Heine], l'Allemagne pour l'autre [Nerval] ne représentent au mieux que des substituts, les images brouillées, décevantes puisque trop proches, d'une contrée natale, d'un lieu hors de tout lieu, qui porte un nom toutefois, qui brille, inaltéré, dans la mémoire : le pays des mythes et des mystères, la Grèce antique. (Esteban, 1997 : 48)

Pour Esteban, au contraire, ni cette seconde patrie ni son substitut ne portent de nom. Le pays d'Esteban se

situe entièrement dans la traversée, dans le mouvement optatif et dans le bâtiment précaire. Son utopie est tenue pour ce qu'elle est, pour un idéal, pour une direction dans la distance ; son Arcadie garde toute la conscience du temps et du souci perpétuel qu'elle requiert pour être bâtie dans le temps, à travers le temps. Son lieu est la présence soucieuse du poète.

Prendre la voix de l'autre et donner sa voix à l'autre n'incarnent donc que deux aspects d'une même traversée, d'une même présence traversée par l'absence et, vice-versa, d'une même absence traversée par la présence : d'une même conjoncture. Dans le passage cité de « La mort à distance » (« j'ai quitté ce jardin [...] à ne pas mourir encore ») il faudra donc lire aussi l'allusion à ce masque du roi Lear qui, déjà annoncée dans les recueils précédents¹¹, s'empare de la scène dans « Sur la dernière lande », pour donner les mots aux « délire et dénuement » (*DL*, *MCPR* 17) qui accompagnent le poète dans sa marche folle (d'un côté la figure du fou) et aveugle (de l'autre côté la figure de Gloucester) à travers la dévastation. (Bien évidemment, les deux attributs de la marche se condensent dans la folle cécité du roi qui déclenche la tragédie). Lear parle pour le poète en même temps que le poète lui donne à nouveau les mots : « ainsi parlait l'autre que moi / [...] / ainsi parlait // le même que je suis [...] » (*DL*, *MCPR* 35). Comme le remarque justement Conort, Lear devient le biais pour faire parler l'autre que moi au moment où la voix du moi est devenue étrangère, incapable de dire :

¹¹ Sauf erreur de ma part, la première allusion au roi Lear remonte au vers « Nombreux, Cordelia, furent les soirs » (*SD*, *TTC* 58).

Lear, personnage, de théâtre de surcroît, ne vivant que par la voix d'un acteur, ne vivant que de la voix d'un autre (c'est là, je crois, le sens premier du recours au personnage, ce porte-voix de l'autre qui parle en nous, c'est notre voix disant sa voix, la voix de l'autre) [...]. (Conort, 2003 : 30)

Il s'agit, pour Esteban, de mettre en place ce que Rimbaud affirmait par son célèbre « Je est un autre » et que les successeurs, « les surréalistes et Claudel », avaient mal interprété :

[...] ce fut, j'en suis persuadé maintenant, de prendre le *moi personnel* – entendons par là notre capacité d'*agir* et pas seulement d'être agi ou de *subir* – comme pierre d'angle de l'édifice improbable que constitue la poésie. Cherchant en deçà et au-delà de la *subjectivité* de celui qui parle, ils [les surréalistes et Claudel] n'ont pas reconnu le vrai lieu de l'*enracinement*, cette *terre* que je continue d'appeler *virgilienne*, où les *mots salvateurs* peuvent resurgir dans l'Ici et le Maintenant d'une détermination individuelle. (Esteban, 1987 : 241-242)

Moi et autre sont dans le même rapport dans lequel sont « chose » et « mot », « dedans » et dehors », « absence » et « présence » : ils ne coïncident pas mais ils peuvent être « joints » dans la traversée de la poésie. Faire parler l'autre, comme le roi Lear et comme les morts de « Fayoum » (MCPR 133-162) est une forme de relation, de « *religion* », de creusement du sol et de la solitude, de partage avec les « Frères, hommes humains » du poème de Vallejo qu'il reprend dans *Sept jours d'hier* (SJH, VI, 62). Et la poésie, d'après Esteban, est justement « ce lieu privilégié d'une intelligence du monde et de la relation intersubjective – dans la reconnaissance de l'autre ou, pôle inverse de l'affect, dans sa remise en question » (Esteban, 1987 : 240-241).

Donner des mots à l'absence n'est pas tout simplement lui donner une présence : c'est aussi une façon d'en mesurer la distance par les pas de la traversée et ce n'est pas étonnant que dans la séquence des proses poétiques de « La mort à distance » – comme dans toute prose où le poète se retourne pour connaître la direction du chemin – Esteban remarque la blessure inguérissable qui sépare toujours et qui toujours requiert la marche, le passage, cette façon toute physique de chercher, d'*espérer*, dans le sens premier de « tendre vers », la réunion :

Les mots ne saignent pas, *la fiction des signes redouble cruellement les distances*. Je le savais, je faisais mine de ne pas le savoir, et cette fille que le vieux roi poursuivait de ses rêves sur la lande, je lui donnais dans ma tête un autre nom, peut-être pour que, *très loin*, elle réponde, qu'elle revienne et qu'elle s'émerveille de quelques papillons dorés, elle qui pourrissait dans la pluie d'automne. J'avais pris, pour *espérer* encore, une voix très chère. (MD, II, 92)

Dans le rapport avec les absents, il s'agit moins de les forcer à une présence désirée que de prendre soin de leur propre absence par les traces qui marquent la perte et les retrouvailles, par la « permanence lumineuse du manque » qui oriente un *retour pro-spéctif*, en avant, toujours inachevé, toujours pro-jeté mais aussi, en même temps, toujours en acte :

Que la mémoire ne soit plus la somme insignifiante de nos actes, que ces morts qui nous répugnent et que nous dissimulons sous des pierres trouvent place dans le cheminement de nos jours. Que leurs blessures soient les nôtres, que leurs fatigues ne s'effacent pas avec eux, qu'elles deviennent chez ceux qui les accueillent comme un viatique pour le voyage. (MD, II, 93)

Pour Esteban, comme je l'ai souligné à plusieurs reprises, « le temps vécu ne vient pas s'abolir » (Esteban, 1987 : 215) et il faut bien lire les deux signifiés de l'expression pour comprendre le « sens » de la marche. Il faut donc entendre par cette phrase que la déchirure entre passé et présent ne peut pas non plus s'effacer. Si, tel qu'il l'écrit à la fin de la traversée du roi Lear, « ce qui fut écrit / demeure » (*DL*, *MCPR* 63), il demeure comme construction d'un passage et pour le passage d'autrui ; ce qui fut écrit relie le passé et attend la charrue du « laboureur virgilien » à venir : « [...] quand [un autre] aura lu, quelque chose / de nous se lèvera // un souffle, une sorte de sourire entre les pierres » (*ibidem*).

C'est dans la cassure immense du temps qui ne vient pas s'abolir qu'il faut *marcher* et *dire* : « le lieu hors de tout lieu » est une rive qui accueille le temps. Pour l'atteindre, pour le bâtir, le temps doit forcément être pris en compte : « Je porterai le temps sur l'épaule / pour marcher / mieux » (« Écorces », *MCPR* 77). Et c'est encore à Virgile qu'Esteban accorde le mérite de cette conscience du temps, de la conscience moderne de la temporalité, qui est aussi conscience de la subjectivité et de la précarité :

Ce que Virgile introduit dans l'acte de poésie – et qui faisait défaut aux grandes œuvres qui l'ont précédé, et même aux Tragiques grecs –, c'est, dirais-je, une composante empirique, une *incertitude temporelle*, ce que nous nommerions aujourd'hui un savoir *subjectif* et la *conscience d'une finitude*. Et je songe à ces vers qui viennent clore le premier livre des *Géorgiques* et leur conférer, précisément, cette dimension tout individuelle que la poésie occidentale ne connaissait pas encore et qu'elle n'allait pas tarder, pour tant de siècles, à oublier. (Esteban, 1987 : 214-215)

Cette incertitude temporelle, cette conscience de la finitude est précisément ce qui fait chanceler l’Arcadie dans son immobilité, ce qui introduit « la menace » au sein du jardin, elle est ce qui requiert la création du jardin en même temps qu’elle dévoile sa fragilité et son caractère fictif. Il est indispensable de bien comprendre cette tension capitale dans l’horizon de marche d’Esteban pour comprendre les autres tensions ontologiques remarquées au fil de l’étude : entre mot et chose, dedans et dehors, Moi et autre, absence et présence. Il est crucial de comprendre, suivant les mots du poète, que ce « lieu hors de tout lieu » est « [u]n lieu, dont Claude sait qu’il n’existe pas, mais auquel il veut croire encore, une sorte de pays natal où l’errance, où l’exil des mauvais jours cesserait » (Esteban, 2002 : 57). Dans ces mots que Claude (Esteban) dédie à Claude (Lorrain), l’auteur est beaucoup plus que le critique détaché qui écrit d’une œuvre d’un peintre : dans la coïncidence des noms, dans la « con-fusion » des regards et des horizons, il faudra, je crois, voir un autre exemple de la traversée du Moi par l’autre, du même genre de celles qui concernent Nerval, Vallejo et Lear. D’ailleurs, le caractère fictif du jardin d’Esteban a déjà été remarqué : il s’insère dans la direction du chemin, de la construction du Sens et il faut le lire dans le sens de la nécessité de l’acte de foi pour la construction *religieuse* d’une demeure de partage, une demeure de liens justement, entre présence et absence. Il s’agit d’une fiction qui est invention du Sens dans le signifié plein du mot « invention », où création et découverte se rencontrent, gardant dans son noyau l’idée du mouvement (« in-venire »). L’invention, elle aussi, prévoit le chemin, un passage à travers le temps, elle aussi s’enracine dans l’incertitude temporelle pour lui faire face. Et c’est encore à la « parole de Virgile »

qu'Esteban s'inspire pour son acte de foi dans le mot, c'est au poète latin qu'il fait appel car c'est bien lui qui a

franchi, [...] outrepassé un espace mental, tout abstrait, où d'autres paroles avaient établi durablement leur demeure – pour aller, de la certitude illusoire des signes jusqu'à l'invention du Sens, jusqu'à la résurgence du sensible à travers les mots consentis. (Esteban, 1987 : 216)

C'est précisément dans la conscience du temps, de cet autre côté du « temps vécu [qui] ne vient pas s'abolir », c'est dans l'acceptation de son inéluctabilité – « [...] il a bien fallu que j'accepte l'inacceptable et que je continue à vivre à travers le temps » (*MD*, II, 74) – que se situe le pouvoir de la parole en tant qu'« invention du Sens » et « invention du Temps », invention, en d'autres termes, d'un lieu de partage qui garde les traces, sur son terrain, du passage. Face à la mort imprévue, brusque, violente, par la foudre, du « grand arbre qui se dressait dans le parc, [dont] il ne reste que le tronc meurtri et quelques branches », face à la fine de cet arbre « deux fois centenaire » de « La mort à distance » dont le poète « croyai[t] pourtant qu'il vieillirait sans fin » (*MD*, II, 87), acceptation et responsabilité s'imposent à celui qui reste : « C'est à nous, maintenant, qu'il appartient de veiller sur lui, de l'enraciner dans ce temps que nous inventons ensemble » (*idem* : 88).

Dans l'essai « Inactuel et modernité », Esteban assez explicitement, en s'appuyant sur Machado, définit l'essence du travail poétique en termes de « revendication, par-delà l'éphémère et l'inabouti, d'un monde perdurable, de ce qui change en effet et qui persiste à travers le changement » (1987 : 39).

« Ce qui change [...] et qui persiste » : c'est-à-dire, ce « qui demeure et meurt ». Il s'agit d'une position qui refuse ouvertement « l'ontologie rassurante du savoir

parménidien » d'un côté et, de l'autre, la « tentation héraclitéenne [...] d'un *panta rhei* sans remède » (*idem* : 39-40), et qui cherche plutôt son assurance dans la parole, une parole qui a justement « le souci de refaire surgir cette mémoire et cette histoire profonde dont elle garde les traces, en dépit de l'usure et des effacements successifs » (*idem* : 40). Celle d'Esteban est une position qui croît simultanément en la perte et en la sauvegarde des traces, en la mort comme pourriture et chair corrompue mais aussi en la mort comme « façon d'habiter la distance » (*MD*, III, 139), comme permanence, d'une absence sûrement, du « manque » certainement, mais de ce manque qui oriente le chemin et qui réclame une présence et une attention jusqu'au souci, comme il émerge de la prose poétique qui ouvre « La mort à distance » :

[...] Je suis seul, et je suis cerné par les ombres. Je marche, entouré de rumeurs. Ce qui devait se perdre sous la terre, ce qui demeurerait pris dans sa minute ultime et son lieu, a regagné le royaume de l'invisible, et là, comme épargné par l'usure des heures, ce qui devait mourir persiste et se prolonge et me poursuit. [...] Je ne suis qu'un veilleur, j'attends que vienne au matin la relève et que je puisse enfin m'endormir. Mais eux, qui ne sont nulle part, qui ne possèdent plus de forme ni de figure, comment ne pas entendre ce qu'ils réclament, une place, fût-ce la plus petite, dans l'histoire de mon corps et de ma pensée ? (*MD*, II, 71)

Et en fait, ils trouveront une place dans l'histoire de son corps, ou peut-être ils l'avaient déjà trouvée, notamment dans une jambe opérée qui rend le corps précaire comme précaire est la demeure : *Trajet d'une*

blessure (2006)¹² est le récit d'un rétablissement qui n'est pas une guérison, d'une conjoncture finale entre le corps et le jardin sur un terrain où présence et absence se croisent, « manque » et « souci » se rencontre. Si je parle de « souci », c'est dans la redéfinition du mot offerte par Esteban au début de son essai « Les mots du souci » :

[...] je tiens le souci non point comme une espèce assez vague de sentiment ou d'état d'âme, catalogué jadis dans l'ordre obsolète des humeurs, mais, au sens le plus fort du terme, comme un *sollicitation* originelle de la conscience, un remuement jusque dans les profondeurs *charnelles* de l'individu, confronté sans relâche à la distance du monde et à *l'instabilité* de l'emprise qu'il y peut exercer. Le fait même d'ex-ister, de participer, par toutes ses fibres, à cette déhiscence hors de l'informe, constitue, je le crois, pour celui qui vit et qui pense, à la fois le *théâtre* et le *moteur* de son souci. (Esteban, 1987 : 49)

« Manque » et « souci » sont dans un rapport solidaire, où le premier terme est le moteur du deuxième et le deuxième est l'organe sensible du premier, le reconnaissant en tant que manque, en tant que fracture, « rupture inaugurale » (Vilar, 2003 : 88) à fixer, toujours, sans trêve. Leur rapport est la demeure instable, précaire, le « lieu hors de tout lieu » qui, en même temps, est *ici* et *maintenant* dans l'acte de la construction du Sens, c'est-à-dire dans la traversée,

¹² La suite de poèmes et proses poétiques *Trajet d'une blessure* sera reprise dans *La Mort à distance*, publié posthume l'année suivante. Manquant toute indication chronologique relative à la composition des textes, il est impossible, pour le temps présent, de savoir si la prose de MD que je viens de citer a été écrite avant ou après – ou en même temps – que *Trajet d'une blessure*.

dans le chemin. Le « trajet d'une blessure » est alors, évidemment, plus qu'un titre, il est le signe d'une existence, ou, en reprenant encore une fois la distinction d'Esteban (et de Baudrillard), il est « signal », « symptôme d'être ». Il est le lieu du chemin et le chemin lui-même dans lequel le lieu se fait et se défait, où « ce qui demeure » et « ce qui meurt » se réunissent, se rejoignent *dans* la blessure, et bougent ensemble, comme deux parties d'un seul corps blessé, comme cette terre des tout premiers vers : « Terres, travaux du cœur, tout / bouge ensemble ». Et il se peut aussi que, suivant le poète dans le creusement du terrain latin de son propre prénom, ce corps blessé qui boite et n'arrête pas de marcher – cette demeure précaire – corresponde à l'horizon que mots et choses finissent par partager :

Je n'avais plus qu'à me soumettre à cette *partition de moi-même* entre la régénérescence malaisée mais quantifiable d'une portion de mes cellules cérébrales et la perte irrémédiable de certaines zones de mon esprit. Je m'y résous maintenant, voué sans doute à cette *claudication de l'être*, à laquelle, je fais mine d'y croire, m'avait prédestiné mon prénom latin. (TB, MD, 199)

Seamus Heaney : centre et foyer(s), ou la quête de l'identité

Entre continuité et séparation

Si une analyse strictement chronologique n'est pas toujours recommandée, car elle peut risquer de ne pas mettre suffisamment en évidence les invariants, les piliers esthétiques et thématiques d'une production d'une certaine étendue, elle paraît cependant la plus indiquée – surtout si elle est utilisée avec souplesse – quand l'objet d'étude est l'œuvre d'un poète qui, comme l'Irlandais Seamus Heaney, revient sans cesse sur ses pas, sur ses écrits et sur ses lieux¹, pour les revisiter, les repenser, hanté par les « second thoughts »².

¹ Helen Vendler, en analysant le recueil *Seeing Things*, parle d'un Heaney « ghostly returner » (Vendler, 2000 : 139).

² C'est Heaney lui-même qui parle de « seconds thoughts » dans la première partie de son triptyque « Terminus » : « Is it any wonder when I thought / I would have second thoughts ? » (HL 4). Moulin (1999 : 166) parle à ce propos de « poésie du second temps » et il affirme : « [...] c'est dans ce sens-là qu'il faut parler de poésie révisionniste, parce que c'est une poésie qui non seulement

Il conviendra donc de commencer par le premier poème du premier recueil : premier poème non seulement par sa position « éditoriale », mais aussi et surtout par sa position « esthétique » dans l'œuvre de Heaney, telle qu'il la décrit dans une conférence en 1974 :

« Digging », in fact, was the name of the first poem I wrote where I thought my feelings had got into words, or to put it more accurately, where I thought my *feel* had got into words. [...] This was the first place where I felt I had done more than make an arrangement of words: I felt that I had let down a shaft into real life. (Heaney, 1984 : 41)

Au delà de la sensation d'accomplissement qui suit la composition du poème, la déclaration est révélatrice des tensions qui parcourent, dès son premier recueil, *Death of a Naturalist* (1966), la poésie de Heaney. L'œuvre du poète irlandais naît sous le signe du creusement, de la volonté de creuser par la langue poétique : « Between my finger and my thumb / The squat pen rests. / I'll dig with it » (« Digging », DN 4).

Ce qui veut dire aussi qu'elle naît sous le signe de l'élément le plus directement lié à l'acte de creusement : la terre, avec tout ce qu'elle dissimule et garde du passé dans son ventre (des racines, des corps, des meules à grain...). Une terre particulière, spécifique, terre de tourbe – « *bogland* » – qui a un pouvoir de conservation presque absolu : « Butter sunk under / More than a hundred years / Was recovered salty and white. » (« Bogland », DD 55).

Pour autant que l'élément ait cette capacité de sauvegarder les biens les plus périssables, comme en

revient sur ce que d'autres ont dit, mais encore sur ce qu'elle a écrit elle-même ».

arrêtant l'écoulement des ans, le creusement demeure nécessaire. Une couche plus ou moins épaisse – de poussière, de terre : une couche de temps – est venue se poser, s'interposer ; elle fait acte de séparation. Le raisonnement est banal mais pas futile : le bien recherché est théoriquement à portée, mais, en pratique, caché quelque part, il est littéralement absent. L'acte du creusement est ce qui permet de lui redonner une présence, de l'avoir devant. La permanence est, encore littéralement, à un autre niveau, à un niveau différent, ou pour le dire autrement, le présent est dans un plan différent et *différé* par rapport au temps (passé mais comme permanent dans sa « passeité ») du bien. Dans leur introduction à l'anthologie de la poésie pastorale anglaise (Barrell et Bull, 1974), dont Heaney (1984 : 173-180) a rédigé le compte rendu, les auteurs affirment :

One of the strongest components of the [pastoral] myth is the idea of a Golden Age [...], of an era of pastoral simplicity. [...] A Golden Age suggests a sense of *permanence*, a world in which values are secure and the social order stable, and where the function of the artist is not threatened by social change. The invocation of a Golden Age will be evidence of a present uncertainty about the stability of society [...]. What the Golden Age represents will vary according to historical circumstances. To the Renaissance poet, the myth offered a conveniently nostalgic view of a feudal past where a harmonious pre-urban community was still felt to exist; while for poets in the period of industrial revolution it was still available in altered form, as a view of *their* immediate past. (Barrell et Bull, 1974 : 4-5)

La formule donnée, générale, n'est qu'indicative, et il faudra l'appliquer à l'œuvre de Heaney avec beaucoup de circonspection ; mais elle met en relief des traits qu'il sera utile d'isoler, pour montrer les spécificités de notre poète, tout en sachant que la définition de pastorale

pour son œuvre serait restrictive, voire inadéquate et trompeuse. En premier lieu, elle souligne, comme on l'a déjà vu, le concept de la permanence, qui s'identifie à un âge antérieur ou ultérieur, selon les cas et les époques³, quoiqu'il en soit, à un âge distinct du présent.

Deuxièmement, elle met en évidence le fait que l'invocation du mythe pastoral témoigne d'une « incertitude présente ». Et il sera peut-être opportun de rappeler que Heaney naît en 1939 dans la ferme de famille « Mossbawn », County Derry. La Deuxième Guerre Mondiale est sur le point d'éclater mais son écho ne parviendra que très faiblement jusqu'à ce comté à majorité catholique de l'Irlande du Nord :

[t]he American bombers groan towards the aerodrome at Toomebridge, the American troops manoeuvre in the fields along the road, but all of the great historical action does not disturb the rhythms of the yard. (Heaney, 1984 : 17)⁴

³ Cf. Barrell et Bull (*idem* : 5) : « As a supposed historical location, the Golden Age was looked for in both the past and the future, as a setting for man when he first put on the clothing of civilization, or as the future Paradise – the Utopia, the New Jerusalem – he aspired to ». Cf. aussi Gifford (1999 : 20) qui donne l'exemple de l'*Églogue IV* de Virgile : « Eclogue IV is set in the future when the Golden Age of the past will be restored. This is important because, contrary to some critical opinion, it includes in the scope of the pastoral those utopian Arcadias that project into an idealised future, a restoration of rural values that urbanisation, or industrialisation, or technological alienation from the earth have lost ».

⁴ Voir aussi les premiers vers de « Anahorish 1944 » (DC 7) où, à la grande action de l'histoire, s'opposent les petites occupations de la vie rurale : « 'We were killing pigs when the Americans arrived. / A Tuesday morning, sunlight and gutter-blood / Outside the slaughterhouse' ».

L'instabilité sera plutôt à chercher dans la condition de vie locale et quotidienne, dans la division politique et religieuse de l'Ulster, qui peut expliquer la comparaison du stylo avec le pistolet, en ouverture de « Digging » (DN 3) : « Between my finger and my thumb / The squat pen rests ; snug as a gun ». Comme l'a dit Helen Vendler, en commentant ces même vers :

the Irish Catholic child grew up between two offers of instruments: the spade and the gun. « Choose, » said two opposing voices from his culture: « Inherit the farm, » said agricultural tradition; « Take up arms, » said Republican militarism. (Vendler, 2000 : 28-29)

D'ailleurs, dans son article « Anger and Nostalgia: Seamus Heaney and the ghost of the father », reprenant le texte d'une communication précédente⁵, Frazier observe une extraordinaire abondance d'armes au long du premier recueil du poète irlandais : « [...] in this collection weapons are buried all over the farm: grenades, safety-catch, armoury, gun-barrel, cache, bombs all turn up in *Death of a Naturalist* » (Frazier, 2001 : 17). Et il ajoute en note la liste des autres poèmes où l'allusion aux armes est évidente : « In Small Townlands », « The Barn », « Churning Day », « The Trout » (*idem* : note 23)⁶.

⁵ La communication avait suscité beaucoup de protestations à cause de son interprétation de l'œuvre de Heaney en termes nostalgiques.

⁶ Frazier n'est pas convaincu par l'interprétation de Helen Vendler, qu'il trouve « imposed by force of intellect upon the language of the poem » (*idem* : 19). Une autre lecture, enregistrée par Frazier, suggère un symbolisme sexuel derrière le pistolet, dans le cadre d'une dynamique œdipienne et à l'appui du substrat sexuel qui parcourt tout le recueil (*idem* : 20). Les deux interprétations ne sont pas nécessairement en opposition ; au contraire, nous croyons que

Un troisième aspect du mythe pastoral esquissé par Barrell et Bull qu'il faudra souligner est la variabilité d'identification de la vision nostalgique : particulièrement intéressante est la proximité temporelle de ce qui est considéré l'Âge d'Or dans les époques au changement rapide, comme dans le cas de la révolution industrielle.

La poésie de Heaney est donc inaugurée par l'acte du creusement et de la séparation que le creusement implique ou dont il résulte. Elle commence par un sentiment de distance qui dans le poème « Digging » prend la forme d'une séparation spatiale développée dans le sens de la verticalité : « Under my window, a clean rasping sound / When the spade sinks into gravelly ground: / My father, digging. I look down / [...] » (DN 3).

Le poète regarde d'*en haut* son père qui creuse : entre eux, une fenêtre et, peut-être, un étage. La scène est celle d'une séparation verticale qui coupe en deux la temporalité (le regard de celui qui creuse est toujours de haut en bas). La strophe suivante marque la distance :

I look down

Till his training rump among the flowerbeds
Bends low, comes up *twenty years away*
Stooping in rhythm through potato drills
Where he was digging.
(DN 3)

On entre ainsi dans le passé, dans le souvenir du temps passé, de l'enfance, comme les verbes le soulignent : « was levered », « rooted out », « buried », « picked ». On est dans un temps de participation, comme le dernier « *we*

les deux lectures se soutiennent réciproquement : en acceptant seulement l'interprétation sexuelle, rien n'expliquerait le choix de l'arme comme symbole, au lieu d'un autre objet quelconque.

picked » (c'est moi qui souligne) le signale, s'opposant au présent de l'« eye/I » en train de regarder. Encore plus important, ce temps de participation est un temps de participation qui s'inscrit dans le travail des générations passées mais qui tient le poète, dans le présent, à l'écart : « By God, the old man could handle a spade. / Just like his old man ».

Cette participation précédente et perdue est encore renforcée par un verbe, cette fois à la première personne du singulier : « Once I carried him milk in a bottle [...] ». Mais la phrase, dans l'unicité de ce souvenir précis, révèle aussi la distance entre le moment actuel du souvenir et le temps de cette participation, anticipant l'aveu explicite de la différence, de la non-identité entre lui et ses ancêtres, qui suivra quelques vers plus loin : « But I've no spade to follow men like them » (DN 4).

La même attitude, le même sentiment d'une cassure venue s'interposer dans l'ancienne continuité, dans la permanence d'une tradition et d'un style de vie, émerge aussi dans un autre poème de *Death of a Naturalist*, « Ancestral Photograph ». Ici la prise de conscience de la rupture, de la fin d'une époque et de l'écoulement du temps qui l'a provoquée, surgit de la nécessité de décrocher du mur la vieille photographie de l'oncle de son père, « the stage Irishman » (DN 15) – et de la confiner au grenier, cet espace de la maison qui, comme l'écrivait Bachelard « est le règne de la vie sèche, d'une vie qui se conserve en séchant » (Bachelard, 1948 : 109) :

My father's uncle, from whom he learnt the trade,
Long fixed in sepia tints, begins to fade
And must come down. Now on the bedroom wall
There is a faded patch where he has been –
As if a bandage had been ripped from skin –
Empty plaque to a house's rise and fall.
(DN 15)

Ce qui était *fixe* est soudainement entré dans un processus de corruption, il a commencé à s'effacer, laissant un vide, une absence qui marque la fin d'une époque : en fin de compte, la fin d'un âge qui a atteint sa grandeur et son déclin, un âge (dont l'or correspond au fer des outils de la vie rurale) qui, précisément comme dans « Digging », incluait le poète vingt ans auparavant : « Twenty years ago I herded cattle / Into pens or held them against a wall [...] » (*ibidem*). Aussi, comme dans l'autre poème, le temps évoqué s'insère dans le cadre d'une continuité liant les générations (là le lien était de grand-père à père, ici il est de grand-oncle à père) qui, à un moment donné, s'est brisée.

Le récit remonte en arrière dans l'histoire familiale pour montrer que les gestes qui avaient été du poète vingt ans auparavant – les rituels du commerce du bétail aux foires –, incarnaient des gestes et rituels plus anciens. Répétition identique du même, le jeune père tenait le rôle qui fut plus tard celui du poète (garder les troupeaux), l'oncle celui du père (négocier les prix) : « Uncle and nephew, *fifty years ago*, / Heckled and herded through the fair days too » (*ibidem* ; c'est moi souligne).

Cette vision qui mélange le temps de l'enfance à un passé beaucoup plus ancien dans une sorte de continuité indistincte est particulièrement saillante dans les mots que Heaney utilise lors d'un entretien avec James Randall en 1979, pour décrire sa réaction face à la photographie de l'Homme de Tollund (le cadavre naturellement momifié d'un homme mort autour du IV^e siècle av. J.-C. et découvert dans la tourbière de Tollund, au Danemark), que P. V. Glob avait incluse dans son livre *The Bog People* (1965) : « The Tollund Man seemed to me like an ancestor almost, one of my old uncles, one of

those moustached archaic faces you used to meet all over the Irish countryside » (Randall, 1979 : 18)⁷.

Une dizaine d'années plus tard, dans un entretien avec Rand Brandes, Heaney situe explicitement la fracture dans la période de sa jeunesse. Il vaut la peine de citer le passage en question, car il introduit deux aspects – le concept de « centre » et l'opposition « sacré/profane » – sur lesquels je reviendrai plus loin :

I believe that the condition into which I was born and into which my generation in Ireland was born involved the moment of transition from sacred to profane. Other peoples, other cultures, had to go through it earlier, the transition from a condition where your space, the space of the world, had a determined meaning and a sacred possibility, to a condition where space was a neuter geometrical disposition without any emotional or inherited meaning. I watched it happen in Irish homes when I first saw a house built where there was no chimney, and then you'd go into rooms without a grate – so no hearth, which in Latin means no *focus*. So the hearth going away means the house is unfocused... the un-focusing of space and desacralizing of it. (Brandes, 1988 : 6 ; cf. Tobin, 1999 : 5)

Le jaunissement, voire le blanchissement, de la photographie n'est que la dernière étape d'un processus (ou bien, son processus d'effacement est le symbole de l'autre) qui a mené à la fin d'une époque, où histoire individuelle et histoire collective coïncident, auquel le poète a lui-même assisté : « Father, I've watched you do

⁷ Il est intéressant de constater que l'expression « moustached archaic faces » calque fidèlement celle que Larkin utilise pour décrire les gens qui, à l'éclatement de la Première Guerre Mondiale, faisaient la queue pour s'enrôler devant The Oval et Villa Park (« MCMXIV », *TWW*, CP 127). Cf. *supra* p. 192.

the same // And watched you sadden when the fairs were stopped » (« Ancestral Photograph », *DN* 15).

Avec les foires, toute une vie s'est arrêtée. Un peu comme le vase de Philip Larkin qui, à la fin de « Home is so Sad »⁸, marquait une absence – « Home is so sad. It stays as it was left » (*TWW*, *CP* 119) –, la canne du père dans la maison de Heaney est restée là où elle avait été posée : « [...] Your stick / Was parked behind the door and stands there still » (*DN* 15-16). Il est intéressant de noter que l'immobilité suggérée par ce dernier « still » rapproche justement l'atmosphère du poème à celle de la maison décrite par Larkin, qui demeurerait telle qu'elle avait été quittée – « [s]haped to the comfort of the last to go / [a]s if to win them back » – et qui ainsi se flétrissait – « [...] it withers so [...] » (« Home is so sad », *TWW*, *CP* 119, v. 2-4) –, tout comme la photographie du grand-oncle.

Cependant, il existe une différence cruciale entre les deux poèmes : l'acte qui là avait manqué, celui de « mettre de côté le vol » des gens qui habitaient la maison (le passé), ce même acte est ici non seulement raconté dans le poème (l'acte de décrocher la photographie du mur et de la porter au grenier), mais s'incarne aussi dans le poème même : « Closing this chapter of our chronicle, / I take your uncle's portrait to the attic » (*DN* 16).

Les objets qui parsemaient la maison abandonnée du poème de Larkin marquaient non seulement une absence, mais « l'absence du passé » : « They do not contain or even stand for the past ; they mark its absence » (Harrison, 2005 : 117). Ici, en revanche, le poème se substitue au vide laissé par la photographie, il

⁸ Voir *supra* p. 220.

en remplit la « plaque vide » avec la chronique : le passé trouve ici, par le moyen de l'écriture, sa place⁹.

La même tension entre perte et recouvrement, entre fracture et continuité, anime « Digging » : si le poète contemple de *toute la distance de l'écriture* un passé qu'il ne peut plus partager dans le présent (« But I've no spade to follow men like them »), qu'il ne peut pas suivre, continuer, le poème, précisément comme dans « Ancestral Photograph », se substitue à l'acte qui manque ; il prend sa place : « Between my finger and my thumb / The squat pen rests. / I'll dig with it » (« Digging », DN 4).

Le poème se veut acte de creusement (« digging » justement) et le vers final n'est que la mise en proposition (dans le futur) d'un acte déjà commencé, qui a fait remonter à la surface les racines vivantes de l'identité, les souvenirs d'une enfance passée qui se mêle à un sens de continuité déjà amorcée : « The cold smell of potato mould, the squelch and slap / Of soggy peat, the curt cuts of an edge / Through *living roots* awaken in my head » (DN 4 ; c'est moi qui souligne).

⁹ L'utilisation différente de la deuxième personne marque de manière évidente la différence ontologique entre le passé « absent » de Larkin et le passé « présent » de Heaney : chez Larkin (« You can see how it was : / Look at the pictures and the cutlery ») la scène demeure vide, le « you » n'impliquant aucune présence sauf celle du poète. Qu'il s'adresse à lui-même ou au(x) lecteur(s) (la différence entre le singulier – tu – et le pluriel – vous – importe peu, il reste un « you » générique, « *impersonnel* »), la pièce n'est remplie que par la forme rhétorique. De l'autre côté, le « you » de Heaney est fortement « personnel », il a un destinataire explicitement invoqué : « Father, I've watched you [...] / And watched you [...] // [...] Your stick [...] ». Le dernier vers (« I take your uncle's portrait to the attic ») appelle une réponse, un signe silencieux d'assentiment ou de compréhension.

Le poème, dans son mouvement pour ainsi dire « descendant », non seulement essaie de remonter le passé, mettant en scène les souvenirs qui l'incarnent, mais il se met aussi en lien direct avec ce passé fait de creusements (du père et du grand-père) ; le stylo, imitant la bêche du grand-père, s'enfonce dans la terre à la recherche de la bonne tourbe : « [...] going down and down / For the good turf » (*DN 3*).

Néanmoins, la tension entre continuité et fracture demeure ; elle n'est pas effacée par le poème : au contraire, le poème est justement là pour témoigner de la permanence de la fracture au moins autant que de la continuité. À ce sujet et à la lumière de l'analyse menée jusqu'ici, on comprend tout le poids des mots de Frazier lorsqu'il note que le poème portait à l'origine le titre de « *Going Away* », dans une allusion au moment où, « as [Heaney] was going away to school and leaving Mossbawn behind, a local man said to him that he was right to do so, for the pen's lighter than the spade » (Frazier, 2001 : 24). Si la conversation en soi peut être anecdotique, ne satisfaisant qu'une curiosité sur l'origine de la comparaison entre stylo et bêche, l'occasion du départ de la maison et surtout le titre « *Going Away* » finalement écarté en faveur de « *Digging* », révèlent une fois de plus la tension entre fracture et continuité, montrant ce double mouvement contraire d'éloignement et de rapprochement. La même dynamique a été relevée par Helen Vendler qui, en réunissant les trois premiers recueils de Heaney¹⁰ sous le signe commun d'une « poésie de l'anonymat », déclare :

¹⁰ *Death of a Naturalist* est suivi de *Door into the Dark* (1969) et *Wintering Out* (1972).

Heaney's commemorative lyrics on the longstanding farm-practices of his family, his neighbours and his ancestors [...] are testaments to his first, preservational instincts. He makes himself into an anthropologist of his own culture, and testifies, in each poem, to his profound attachment to the practice described while not concealing his present detachment from rural life. (Vendler, 2000 : 18)

Il y a indéniablement, dans cette première production de Heaney, une dimension anthropologique qui se renforcera dans les recueils suivants jusqu'à atteindre sa plus pleine expression dans *Field Work* (1979)¹¹, dont le titre est une claire référence à l'enquête menée sur le terrain (le « travail de terrain », en anglais « fieldwork »), typique de ce domaine d'étude, qui précède l'analyse des données (Vendler, 2000 : 58). Mais le détachement affectif qu'une investigation « anthropologique » impliquerait, ne coïncide pas du tout avec la « distance actuelle » qui sépare le poète « de la vie rurale ». Le signifié premier de *Field Work* demeure précisément le « travail *du* terrain » au sens agricole : finalement le titre accueille, dans son double sens, la tension entre participation et distance, entre fracture et continuité.

¹¹ Helen Vendler juge avec raison que l'univers « archéologique » est la caractéristique principale du recueil qui le précède, *North* (1975), s'appuyant sur les nombreuses émergences de la terre et sur le groupe de poèmes qu'on appelle « Bog Poems » (les « poèmes de la tourbière », qui comprennent « Come to the Bower », « Bog Queen », « The Grauballe Man », « Punishment », « Strange Fruit » et « Kinship » de *North*, et « The Tollund Man » de *Wintering Out*. Il est néanmoins vrai que la recherche conduite par Heaney dans *North* a aussi des traits fortement anthropologiques. Voir en particulier H. Vendler (2000 : 38-57) et, pour une interprétation en termes presque « anthropologiques », qui porte sur la lecture girardienne de « violence et sacré », voir Tobin (1999 : 103-141).

Helen Vendler a vu juste quand, à propos des tout premiers « poèmes de l'anonymat », elle affirme que « [t]he early “poems of anonymity” are always elegiac: Heaney will not write from “inside” or from a present-tense perspective, as though he were still living in the archaic culture he describes » (*idem* : 18).

Le premier tiers de *Death of a Naturalist* (les onze poèmes jusqu'à « Dawn Shoot ») est dominé par des verbes au temps passé : les vers racontent un passé mnésique qui fait surface et qui, ce qui est encore plus important, se manifeste en tant que *passé*. Mossbawn, la maison de l'enfance, la *première* maison, celle de la « première communauté » du poète¹² – père, grand-père et grand-oncle, comme on l'a vu, puis la mère dans « Churning Day » (DN 11-12) et le petit frère dans « Mid-Term Break » (DN 17-18) – est loin, comme sont loin les lieux auxquels cette première communauté appartient : la grange (« The Barn », DN 7), le fleuve avec son sentier sur le quai (« An Advancement of Learning », DN 8-9), et tout ce qui fait de l'endroit une sorte de jardin édénique.

Un jardin (peu) édénique

Peut-on donc parler à juste titre de « pastorale » pour la poésie de Heaney ? Le débat compte de nombreuses contributions, dont plusieurs essais partiellement ou entièrement dédiés au sujet. Helen Vendler, par exemple, parle d'un « nostalgic idyll of the pre-social, pre-sexual “secret nest” » (2000 : 37) qui, présent dans les trois premiers recueils, aurait ensuite

¹² Corcoran (1998 : 10) parle de « proper relationship between this poet and his own first community ».

disparu. D'autres, Burris (1990) et Hart (1992) en particulier, ont consacré de longues études à ce sujet, remarquant les diverses nuances qui en font une question controversée. Dans son compte-rendu de l'anthologie de la poésie pastorale anglaise éditée par Barrell et Bull, Heaney note que, si ces derniers peuvent annoncer la mort du genre en territoire anglais¹³, c'est parce que leur approche est peut-être trop enfermée « within the limits set by the dictionary » (Heaney, 1984 : 173). Après avoir reparcouru, à l'aide de leur œuvre, l'histoire du genre en Angleterre, le poète irlandais se demande si leur diagnostic est exact :

Yet I wonder if the story ends as quickly as all that. Obviously, we are unlikely to find new poems about shepherds that will engage us as fully as « Lycidas », but surely the potent dreaming of a Golden Age or the counter-cultural celebration of simpler life-styles or the nostalgic projection of the garden on childhood are still occasionally continuous with the tradition as it is presented here. (*idem* : 180)

Le passage est particulièrement significatif à la lumière de ce qu'on vient de dire sur les premiers poèmes de *Death of a Naturalist*, parce que selon qu'on reconnaît à Mossbawn le titre de « jardin édénique » ou pas, toute l'interprétation s'en trouve changée. Mais qu'il soit clair, ce n'est pas question ici de ranger convenablement l'écriture de Heaney dans le genre approprié ; c'est question de bien placer le point de départ d'un parcours, esthétique sûrement, mais avant

¹³ Barrell et Bull (1974 : 433 ; cf. Heaney, 1984 : 174) : « [...] now and in England, the Pastoral, occasional twitches notwithstanding, is a lifeless form, of service only to decorate the shelves of tasteful cottages, "modernized to a high standard" ».

tout identitaire et existentiel, et de suivre ce parcours tel qu'il s'offre dans l'écriture et la réflexion du poète. Mossbawn, donc, que pour Heaney peut émerger de la répétition presque mantrique d'un mot particulier :

I would begin with the Greek word, *omphalos*, meaning the navel, and hence the stone that marked the centre of the world, and repeat it, *omphalos*, *omphalos*, *omphalos*, until its blunt and falling music becomes the music of somebody pumping water at the pump outside our back door. It is Co. Derry in the early 1940s. (Heaney, 1984 : 17)

La notion de « centre » est cruciale et sera très précieuse dans les pages qui suivent. Pour l'instant, il est essentiel de noter que le lieu est marqué par sa centralité et par sa « primauté » (chronologique, voire cosmogonique), comme le dit le poète peu après : « Mossbawn, the first place [...] » (*idem* : 18). Une pareille « primauté » définit aussi Anahorish, une des deux *townlands* (divisions territoriales) limitrophes de Mossbawn, liée à l'enfance du poète : « [...] the first hill in the world [...] » (« Anahorish », *WO* 16). Et dans ce contexte cosmogonique il faudra rappeler aussi le hêtre qui poussait au bout du chemin de la maison d'enfance et que Heaney évoque par les mots : « My tree of knowledge » (« In the Beech », *SI* 100).

Les lieux et le milieu de l'enfance du poète semblent entourés par une aura édénique et traduire une idée de temps suspendu, immuable, où tout reste identique : « [...] Here, *every spring*, / I *would* fill jamptofuls of the jellied / Specks to range on window-sills at home [...] » (« Death of a Naturalist », *DN* 5 ; c'est moi qui souligne).

Les verbes au passé sont, même d'un point de vue grammatical, vagues, non ponctuels : ils témoignent de gestes qui se répètent – qui se répétaient – rituellement, comme celui du barattage de « Churning Day », ou celui

du père qui prépare la charrue : « He would set the wing / And fit the bright steel-pointed sock » (« Follower », DN 14). Mais à bien lire, pour un jardin paradisiaque, il y a une concentration inattendue de menaces et de peurs, comme dans les vers finaux de « The Barn », où le poète devient la proie d'oiseaux qui, par exemple, n'ont rien du « sweete Nightingale singing so lowde » de Spenser (« Februarie. Ægloga Secunda », v. 123, *The Shepheardes Calendar*, 1579 ; cf. Barrell et Bull, 1974 : 32), et au contraire ressemblent beaucoup aux célèbres oiseaux de Hitchcock :

The dark gulfed like a roof-space. I was chaff
To be pecked up when birds shot through the air-slits.
I lay face-down to shun the fear above.
The two-lugged sacks moved in like great blind rats.
(« The Barn », DN 7)

De même, dans le poème qui suit, les rats sont une présence inquiétante et effrayante :

[...] a rat
Slimed out of the water and
My throat sickened so quickly that

I turned down the path in cold sweat
But God, another was nimbling
Up far the bank [...]
(« An Advancement of Learning », DN 8)¹⁴

Quand le « jardin » n'est pas infesté par les rats – ou par une moisissure « grise comme un rat » (« Blackberry-Picking », DN 10) –, il est envahi par la « menace

¹⁴ Voir aussi la dernière strophe du poème, où le rat devient l'incarnation même de la terreur : « This terror, cold, wet-furred, small-clawed, / Retreated up a pipe for sewage ».

obscène » des « grenouilles furieuses [...] au ventre obèse » et par les « grands rois du visqueux rassemblés pour une vengeance » (« Death of a Naturalist », DN 5-6). Pour être l'âge du métal incorruptible, il y a beaucoup de corruption et de pourriture dans ces poèmes¹⁵ ; pour un jardin du paradis, il y a – sans compter l'arsenal d'armes qu'il cache, comme on l'a vu – décidément trop de morts dans les vers qui l'évoquent : la mort du petit frère dans « Mid-Term Break » (DN 17) et celle des chatons dans « The Early Purges » (DN 13) : « I was six when I first saw kittens drown »¹⁶. Sans compter celle du « naturaliste » qui prête le titre au recueil¹⁷.

Tous les poèmes mentionnés évoquent, plutôt qu'un jardin édénique, la sortie du jardin. La plupart d'entre eux marquent nettement un moment de passage, au point que Brihault (1987 : 111) parle de véritables « poèmes d'initiation » : ils racontent l'histoire d'une différenciation entre un avant, où les gestes se répétaient identiques, et un après, caractérisé par une nouvelle conscience. « Death of a Naturalist », par exemple, met très clairement en scène cette séparation (même visuellement), coupant les deux temps dans les deux strophes qui forment le poème :

¹⁵ Voir encore « Blackberry-Picking » : « Once off the bush, / The fruit fermented, the sweet flesh would turn *sour*. / [...] It wasn't fair / that all the lovely canfuls smelt of *rot* » (c'est moi qui souligne).

¹⁶ Dans le même poème, aux vers 13-14, on retrouve encore la peur liée à la présence des rats.

¹⁷ Cf. Hart (1992 : 11) : « [...] Heaney seizes upon the Genesis story as the kernel for his pastoral narratives. Mossbawn, where he spent much of his childhood, usually appears as his garden; the rats and frogs and fungus that evoke harrowing fears are avatars of Satan. Even his prose reminiscences of childhood follow the same pattern of a falling away from Edenic pastures onto dangerous ground ».

[...] You could tell the weather by frogs too
For they were yellow in the sun and brown
In rain.

Then one hot day when fields were rank
With coudung in the grass, the angry frogs
Invaded the flax-dam [...]
(DN 5 ; c'est moi qui souligne)¹⁸

Ce jour-là est le jour où le « naturaliste » meurt, ou un des jours où il meurt : la fin d'une époque est endémique, qu'elle soit annoncée par la coassement des grenouilles ou, comme dans « Mid-Term Break », par la cloche sonnant la fin des cours qui, tout au début du poème, avertit le poète enfant (et le lecteur) de l'entrée de la mort dans le « jardin » : « I sat all morning in the college sick bay, / Counting bells *knelling* classes to a close » (DN 17). La cloche sonne le glas : comme le lecteur (et le poète enfant) le découvrira plus tard, le petit frère est mort. Mais elle sonne le glas aussi, comme le suggère le deuxième vers, pour annoncer la fin (« a close ») d'un processus d'apprentissage (« classes ») dont les poèmes sont le récit : ce n'est pas un hasard si l'un d'entre eux s'intitule – on l'a vu – « An Advancement of Learning ».

La chute du Paradis est le mythe d'une prise de conscience : l'homme se nourrissant à l'arbre de la connaissance, la sortie est déjà accomplie. Dieu ne devra ensuite que la ratifier par ses mots. Le mythe raconte le récit de l'Homme qui se connaît en tant qu'homme, qui prend conscience de sa nature :

¹⁸ Le caractère extraordinaire de l'événement et sa nouveauté absolue sont renforcés aussi aux vers suivants : « [...] a coarse croaking that I had *not* heard / *Before* ».

sexuelle, temporelle et mortelle. On comprendra alors l'importance des vers finaux de « Blackberry-Picking », un « poème d'initiation » particulier, où la leçon à apprendre requiert une certaine lenteur, et qui met en scène la sortie de la pastorale par l'entrée du temps dans le jardin : « [...] It wasn't fair / That all the lovely canfuls smelt of rot. / Each year I hoped they'd keep, knew they would not » (DN 10).

À la lumière du mythe de la chute, on comprendra bien aussi la texture symbolique sexuelle sur laquelle « Death of a Naturalist » est bâti, qui autorise Vendler à parler, comme l'on a vu, d'un « nostalgic idyll of the pre-social, pre-sexual “secret nest” » (Vendler, 2000 : 37).

La sortie du jardin pourrait alors être décrite comme la sortie du domaine de l'identité (dans le sens de l'union indifférenciée) pour entrer dans la *quête de l'identité* personnelle. Suivant la lecture du genre de l'élégie proposée par Peter Sacks, qui interprète l'églogue comme un passage de l'état de « nature » à celui de « culture »¹⁹, Hart a bien relevé cet aspect dans les premiers poèmes de Heaney :

Heaney's « death of a naturaliste, » which makes possible his entry into culture, revolves around this oedipal passage from the mother love and self-love predominant in the child's narcissistic Eden to the older man's tough-minded attempts to *negotiate* with the realities of sectarian Northern Ireland. The journey proceeds from a pastoral unity to an elegiac comprehension of difference, division, and death, from a *center* of undifferentiated sexuality to the *decentered* underworld or unconscious where Irish desires ad animosities continue to fester. (Hart, 1992 : 13-14 ; c'est moi qui souligne)

¹⁹ Cf. Sacks (1985 : 14) : « Eclogues are often about the very entry from nature to culture ».

Plusieurs plans se croisent ici. Les niveaux politique, culturel, sexuel et, plus généralement, existentiel s'appellent l'un l'autre, la question culturelle renvoyant à l'histoire politique de l'Irlande, qui est souvent exprimée sous forme de métaphore sexuelle (l'exemple le plus célèbre sera l'« Act of Union » de *North*), laquelle témoigne à son tour de la prise de conscience du *moi* par rapport à l'*autre*, que cet « autre » soit le « protestant », la « femme » ou le « père » : « Did sea define the land or land the sea ? / Each drew new meaning from the waves' collision. / Sea broke on land to full identity » (« Lovers on Aran », DN 36).

La question posée est celle de l'homme d'après la chute, de l'homme qui, tombé du royaume de l'indistinct à la terre de la différenciation, de la *définition*, s'interroge sur l'identité. L'« identité pleine » de la réponse qu'il se donne, fait partie du domaine de la distinction, de l'« après » : elle n'est pas l'identité indistincte d'avant, elle passe par la fracture (« broke »).

Il s'agit de la perspective de celui qui n'est plus au centre sacré, qui n'est plus dans l'omphalos, ou, mieux encore, qui ne fait plus *un avec* l'omphalos et qui recherche la communion, l'*identité* nouvelle, dans la distance du puits – qui sépare et relie, qui cache et révèle – de « Personal Helicon », le poème qui termine *Death of a Naturalist*, montrant déjà la porte dans l'obscurité du recueil suivant, *Door into the Dark* : « I rhyme / 'To see myself, to set the darkness echoing » (DN 46)²⁰.

Une distance est venue s'interposer ; le poète a traversé le pont de son « progrès dans l'apprentissage » et maintenant il écrit de cette distance, comme le

²⁰ La référence au mythe d'Écho et Narcisse est évidente et elle était déjà annoncée au vers 18 : « [...] To stare, big-eyed Narcissus [...] ».

suggère, en jouant sur l'ambiguïté du déictique, l'enjambement du poème éponyme : « Well away from the road *now*, I / Considered the dirty-keeled swans » (« An Advancement of Learning », DN 8 ; c'est moi qui souligne).

La quête de l'identité s'enracine maintenant dans cette distance et dans son double mouvement (précisément comme celui de la voix et de l'écho), dans cette distance négociée entre le « going away » – titre et péché originels – et le « digging » : « [...] poetry as divination, poetry as revelation of the self to the self, as restoration of the culture to itself ; poems as elements of continuity, with the aura and authenticity of archaeological finds [...] ; poetry as a dig, a dig for finds that end up being plants » (Heaney, 1984 : 41).

Un centre qui se dérobe

Dernier maillon dans une chaîne de citations que les lignes suivantes vont allonger, Brihault (1987 : 115) affirme dans son essai sur Heaney : « [...] poets and anthropologists share the same nostalgia for origins, for a center »²¹. Si la maxime, hors de tout contexte, pourrait apparaître un peu risquée (voire, au contraire, trop vague pour être contestable), elle est sans aucun doute pertinente pour l'œuvre du poète irlandais.

Non seulement la notion de « centre » est cruciale dans son œuvre, mais sa présence est endémique : le mot revient régulièrement tant dans son écriture poétique que dans ses essais critiques, ses interviews, ses lectures publiques, du moins jusqu'à un moment

²¹ La phrase est une citation de Buttel (1975 : 75) qui, à son tour, cite Michel Benamou.

donné. Elle est la clef pour bien interpréter le rapport que le poète instaure avec le temps et l'espace, avec le passé (personnel, culturel et historique) et avec le lieu (lui aussi, personnel, culturel et historique). Elle est, de fait, une question identitaire et existentielle.

La définition de poésie comme « divination », « radiesthésie » et « fouille » que le poète offre dans un séminaire en 1974, suit et confirme la position poétique et esthétique de Heaney telle qu'il l'avait déjà présentée dans *Death of a Naturalist*, notamment dans « Digging », comme on l'a vu, mais aussi dans « The Diviner », où le rôle du poète est associé à celui du sourcier, entre les mains de qui « la baguette se cabr[e] avec des convulsions précises » et la source des eaux profondes se révèle et peut affleurer (DN 25)²². L'association est formulée encore plus explicitement dans le même séminaire, où Heaney fait une distinction entre la poésie comme « craft » (qu'on pourrait traduire par « artisanat » : « Craft is the skill of making. It wins competitions in the *Irish Times* or the *New Statesman* »), et la poésie comme « technique » qui implique « a definition of his [the poet's] stance towards life, a definition of his own reality [...], the discovery of ways to go out of his normal cognitive bounds and raid the inarticulate ». L'incarnation de la « technique pure » serait alors le sourcier : « [i]f I were asked for a figure who represents pure technique, I would say a water diviner. You can't learn the craft of dowsing or divining

²² La métaphore sexuelle est évidente et s'insère, comme l'a montré Richard Kearney (1988 : 117-118), dans le cadre d'une « découverte narcissique de soi » sans laquelle la « conscience de soi poétique » qui marque les derniers vers de « Personal Helicon » et du recueil, ne serait peut-être pas possible.

– it is a gift for being in touch with what is there, hidden and real [...] » (Heaney, 1984 : 47). Et encore, quelques lignes plus loin, introduisant la lecture du poème « The Diviner », Heaney précise que poète et sourcier se ressemblent dans leur « function of making contact with what lies hidden, and in his ability to make palpable what was sensed or raised » (*idem* : 48). Le poète « sourcier » de Heaney est donc l'homme en contact avec les profondeurs de la terre, et celui qui, dans ces profondeurs, trouve la source et fait remonter l'eau. Version « irlandaise » du poète « Vates » (*ibidem*), il est l'homme de la pompe, l'homme du centre, de l'*omphalos*, car évoquant encore la pompe de son enfance à Mossbawn, il déclare : « [t]hat pump marked an original descent into earth, sand, gravel, water. It centred and staked the imagination, made its foundation the foundation of the *omphalos* itself » (Heaney, 1984 : 20).

Cependant, comme l'on a vu, l'œuvre de Heaney s'ouvre avec la mort du naturaliste. Sa poésie est, dès le début, la poésie d'un « post-naturalist » (Kearney, 1988 : 104), ou, en empruntant les mots de Corcoran (1988 : 7), « the “death of a naturalist” is also [...] the birth of a poet »²³. D'ailleurs, c'est Heaney lui-même qui signale la complexité de sa position poétique et identitaire, de son véritable placement géographique, culturel et existentiel : « [...] my quest for definition, while it may lead backward, is conducted in the living speech of the landscape I was born into. If you like, I began as a poet when my roots were crossed with my reading » (Heaney, 1984 : 37).

²³ Cf. aussi Hart (1992 : 14) : « According to Heaney's sacrificial view, the naturalist must die for the artificer to live [...] ».

L'affirmation de Heaney, très dense, touche beaucoup de questions et, en cela, se révèle illuminante. Avant tout, elle avoue une « quête de définition », où l'objet à définir est, en premier lieu, le poète lui-même, son identité. Il s'agit, en d'autres termes, d'un parcours d'« individuation », dans le sens jungien du mot, comme l'a signalé Moulin qui lit dans les poèmes de Heaney « le *telos* d'un Soi humain équilibré, et par conséquent recentré » (1999 : 11).

L'appel de Moulin à la théorie jungienne s'avère très pertinent quand on pense à la définition qu'Heaney donne de soi dans un entretien avec Frank Kinahan. Suivant le célèbre triptyque de T. S. Eliot (« [...] classicist in literature, royalist in politics, and Anglo-Catholic in religion » ; 1928 : ix), le poète se déclare respectivement « passionate », « torpid », et « [p]robably Jungian in religion » (Kinahan, 1982 : 409). Ce qui, à première vue, pourrait être pris pour une simple boutade, ne l'est pas tout à fait.

Une deuxième question touchée par la citation de Heaney sur la quête d'une définition, qu'il est utile de souligner – et sur laquelle je reviendrai plus loin – concerne le rapport entre le présent et le passé qu'elle sous-tend, où une tension s'instaure entre le regard « en arrière » (« backward ») et la condition actuelle (« the living speech of the landscape »). Ce qui nous amène au troisième aspect que je voudrais souligner : le choix des mots « living speech of the landscape » renvoie aux « living roots » du poème « Death of a Naturalist », insistant sur un substantiel contact avec le *lien* dans le sens le plus géographique et naturaliste (biologique, si j'ose dire) du terme et le *milieu* dans le sens politique et historique, un contact où la langue revêt un rôle décisif.

Finalement, un quatrième aspect émerge des mots utilisés par Heaney : l'idée d'un entrelacement de deux

essences (incarnées par les « roots » et le « reading ») qui prévoit, d'un côté, un lien – les racines – qui est vécu comme originel, premier, et de l'autre l'instruction reçue, comme un schéma second ; d'un côté l'« Irishness », de l'autre l'« Englishness ». La suite de la citation, qui termine l'article de Heaney, confirme cette dualité et réunit dans le domaine de la poésie les quatre questions que je viens d'énumérer : « I think of the personal and Irish pieties as vowels, and the literary awareness nourished on English as consonants. My hope is that the poems will be vocables adequate to my whole experience » (Heaney, 1984 : 37).

La réalité telle qu'elle est esquissée dans la poésie, les essais et les entretiens de Heaney, montre toujours une structure dualiste. Peu de lignes avant celles qu'on vient de lire, Heaney décrit l'écriture de la poésie dans les termes d'une rencontre entre l'élément masculin et l'élément féminin : « I think the process is a kind of somnambulistic encounter between masculine will and intelligence and feminine clusters of image and emotion ». Et il lie l'opposition « de genre » à celle entre Irlande et Angleterre : « I suppose the feminine element for me involves the matter of Ireland, and the masculine strain is drawn from the involvement with English literature » (*idem* : 34). Le résultat est une « sensibilité » partagée entre deux essences, entre racines et lectures, comme il le souligne encore une fois : « [o]ne half of one's sensibility is in a cast of mind that comes from belonging to a place, an ancestry, a history, a culture, whatever one wants to call it. But consciousness and quarrels with the self are the result of what Lawrence called "the voice of my education" » (*idem* : 35).

Dans un séminaire sur la poésie de Gerard Manley Hopkins, Heaney revient encore sur l'opposition « masculin/féminin » pour décrire deux modes

différents d'écriture et d'utilisation de la langue : le mode masculin est, d'après Heaney, caractérisé par « un étouffement et un contrôle conscients des matériaux », par un « travail de façonnement » et par une utilisation de la langue comme « forme d'allocution, d'affirmation ou de maîtrise » (*idem* : 88). Le mode féminin, par contre, est défini comme « évocation », et l'effort poétique a les traits d'un « acte de divination et révélation » (*ibidem*). La même opposition entre deux formes de composition poétique, bien que moins connotée dans le sens d'un dualisme « de genre », est aussi utilisée dans un autre séminaire, pour définir la différence substantielle entre la poésie de Wordsworth – « [...] a version of composition as listening, as a wise passiveness, a surrender to energies that spring within the centre of the mind [...] » (*idem* : 63) – et la poésie de Yeats – « [...] a mastery, a handling, a struggle towards maximum articulation » (*idem* : 75). Yeats serait, comme Hopkins, un « talent “masculin” » (*idem* : 76).

L'opposition que je viens de souligner dans le domaine de la poétique de Heaney n'est qu'une parmi diverses déclinaisons d'une structure dualiste profonde. Si, comme on l'a vu dans la première partie du chapitre, Mossbawn, la première ferme de famille, marquait un centre (l'« *omphalos* »), elle marque aussi sa fracture, et non seulement en termes spatio-temporels (éloignement de la maison d'enfance)²⁴ :

Our farm was called Mossbawn. *Moss*, a Scots word probably carried to Ulster by the Planters, and *bawn*, the name the English colonists gave to their fortified farmhouses. Mossbawn, the planter's house on the bog. Yet in spite of this Ordnance Survey spelling, we

²⁴ Je partage ici l'interprétation de O'Brien (2002 : 41).

pronounced it Moss bann, and *bán* is the Gaelic word for white. So might not the thing mean the white moss, the moss of bog-cotton? In the syllables of my home I see a metaphor of the split culture of Ulster. (Heaney, 1984 : 35)

Le centre – la maison – est déchiré : il est, justement, dédoublé et doublement perdu. La déchirure du centre, selon les lois d'une géométrie « poétisée », crée deux foyers. Le centre est, géométriquement et littéralement « out of focus », flou ; le cercle devient une ellipse.

Comme l'a bien dit Battistini (2007 : 170), repérant la même tension structurelle dans un contexte très différent : « [...] in un'ellissi un fuoco non si sovrappone mai all'altro né vi si identifica ma crea una tensione dovuta alla compresenza [...] »²⁵. À la lumière de ce qu'on vient de dire, les mots de Moulin décrivant la poésie de Heaney comme « le *telos* d'un Soi humain équilibré, et par conséquent recentré », prennent une autre ampleur. La fracture culturelle (le manque d'*identité* entre les deux foyers) met en mouvement une recherche et un questionnement identitaire qui se déploient à plusieurs niveaux, envisageant les diverses oppositions de la structure dualiste²⁶.

Il semble alors tout à fait logique que, si le recueil qui racontait la mort d'un naturaliste se terminait sur « I

²⁵ Battistini s'inspire, à son tour, de l'interprétation de l'*Adone* offerte par Pozzi (1976 : 81) : « L'ellisse è un circolo distorto, una forma nella quale l'ordine perfetto è stato turbato dall'intrusione del movimento rettilineo in quello circolare ». La formule me semble une description assez convenable à la nostalgie.

²⁶ Voir aussi Tobin (1999 : 9) : « Oppositions, in fact, define his work. Composed of such oppositions, identity is elusive to the extent to which self-definition is a condition which the poet must pursue ».

rhyme / To see myself, to set the darkness echoing » (« Personal Helicon, DN 46), le recueil suivant, *Door into the Dark*, soit ouvert par la question : « Must you know it again ? » (« Night-Piece », DD 7).

Contrairement à Narcisse qui, selon l'oracle de Tirésias, n'aurait pas dû se connaître s'il voulait atteindre la vieillesse, le poète doit se connaître une deuxième fois, il doit interroger le centre (connaître le « it ») une deuxième fois, afin de vraiment le connaître, de se *re*-connaître.

C'est à partir de ce recueil qu'une attention majeure est portée sur l'idée de « centre », un mot – sauf erreur de ma part – totalement absent dans les pages de *Death of a Naturalist* :

Any point in that wood
Was a centre, birch trunks
Ghosting your bearings,
Improvising charmed rings

Wherever you stopped.
Though you walked a straight line,
It might be a circle you travelled
with toadstools and stumps

Always repeating themselves.
[...]

You had to come back
To learn how to lose yourself,
To be pilot and stray – witch,
Hansel and Gretel in one.
(« The Plantation », DD 50-51)

L'interprétation offerte par Tobin est intéressante et il vaut la peine de la citer :

The ideal of coming back « to learn how to lose yourself » does not so much allegorize the poststructuralist enterprise as express a vision attuned to that of Hans-Georg Gadamer. For Gadamer, placing ourselves means encountering in the midst of our ordinary circumstances « the one great horizon that moves from within and, beyond the frontiers of the present, embraces the historical depths of our self-consciousness ». In such a view, any point is a center from which one might hope to « uncode all landscapes ». The poet's language, because it is consciously metaphorical, embodies the horizon, which by its nature faces the future even as it turns towards the past. Heaney's circles, far from being closed transcendent unities, Januslike, embrace the figurative paradox of being everlastingly open. (Tobin, 1999 : 63)²⁷

À la lecture littérale du poème, au moins trois plans métaphoriques se superposent. En premier lieu, le titre, « The Plantation », indique un bois et, en même temps, l'événement historique de la colonisation de l'Ulster pendant le XVII^e siècle, « the Plantation » justement. Deuxièmement, le sujet du poème est aussi la poésie elle-même, le bois est aussi le bois de la tradition littéraire, le bois dont Eliot parle dans son essai « Tradition and the Individual Talent ». Les deux vers « Someone had always been there / Though always you were alone » confirment la présence invisible d'un passé qui est tant historique que littéraire. Finalement, la juste allusion de Tobin au dieu Janus introduit le troisième plan du poème, étroitement lié aux deux autres : celui de la quête de l'identité. Heaney explique par les mots suivants le choix du titre du recueil :

²⁷ Dans la première phrase, l'auteur fait allusion à l'interprétation de Andrews (1988 : 28-29). La citation de Gadamer est tirée de Gadamer (1976 : 271).

When I called my second book *Door into the Dark* I intended to gesture towards this idea of poetry as a point of entry onto the buried life of the feelings or as a point of exit for it. Words themselves are doors; Janus is to a certain extent their deity, looking back to a ramification of roots and associations and forward to a clarification of sense and meaning. (Heaney, 1984 : 52)

Le parcours dans le bois décrit alors la nécessité d'une descente, d'un retour (« come back ») le long de la ligne temporelle (historique et littéraire), de même que d'une remise en question (« come back » dans le sens d'« y revenir ») de la géographie intérieure du poète. La phrase « to lose yourself » signifie aussi, dans ce contexte, presque son contraire. Elle n'équivaut pas seulement à « se perdre » dans le sens de « to lose one's way », mais elle suggère aussi le sens d'« être absorbé », de perdre donc, pourrait-on dire, son identité par dilution, pour atteindre le *centre* qui est la source (comme la pompe de Mossbawn) de la poésie. « Y revenir » et « revenir en arrière » sont les mouvements nécessaires pour entrer en contact avec « la vie cachée des sentiments » dont les mots peuvent être la porte de sortie.

La dernière strophe du poème répond directement à la première : le retour est fondamental pour « se perdre » d'une manière substantiellement différente par rapport à celle décrite dans la première strophe. Il s'agit d'apprendre à être errant et perdu en même temps que pilote, être absorbé et être en pouvoir à la fois, parce que le centre du bois se dévoile continuellement.

De l'omphalos au versus

Si le centre du bois est partout, de manière similaire le centre humide de « Bogland » (« Tourbière »), un autre

poème de *Door into the Dark*, manque toujours sa définition :

The ground itself is kind, black butter

Melting and opening underfoot,

Missing its last definition

By millions of years.

[...]

Our pioneers keep striking

Inwards and downwards,

Every layer they strip

Seems camped on before.

The bogholes might be Atlantic seepage.

The wet centre is bottomless.

(« Bogland », *DD* 55-56)

La tourbière, encore mieux que le bois, est dans la poésie de Heaney la métaphore où les dimensions historique, culturelle et littéraire (et, par conséquent, la question de l'identité) s'entrelacent : « I was symbolically placed – écrit-il, toujours dans l'horizon d'une identité déchirée – between the marks of English influence and the lure of the native experience, between “the demesne” and “the bog” » (Heaney, 1984 : 35). Dans la « tourbière », l'identité irlandaise et l'écriture poétique se rencontrent. Les poèmes sortent des profondeurs de la mémoire et de l'inconscient de la même façon que les cadavres remontent de la tourbière : « [...] they come sometimes like bodies come out of a bog, almost complete, seeming to have being laid down a long time ago, surfacing with a touch of mystery » (*idem* : 34). Mais la tourbière est aussi le symbole de l'identité irlandaise, en tant que mémoire du

paysage²⁸, une mémoire dont les couches sont innombrables et dont le centre est sans fond. À chaque couche enlevée, le paysage se redéfinit à nouveau, manquant toujours « sa dernière définition » et remettant en cause autant les « racines », autant le « langage vivant du paysage ».

Le creusement « vers l'intérieur et vers le bas », dans la direction d'un questionnement du centre, que le groupe de « Bog Poems » inclus dans *North* (1975) incarne, mènera à la découverte d'une histoire locale dont la dynamique foncière est celle de l'opposition et de la violence dans le nom de la déesse de la terre, c'est-à-dire du symbole mythique de l'identité irlandaise, « Kathleen ní Houlihan », la terre-mère personnifiée :

Our mother ground
is sour with the blood
of her faithful

[...]
Read the inhumed faces

of casualty and victim;
report us fairly,
how we slaughter
for the common good

and shave the heads
of the notorious,
how the goddess swallows
our love and terror.

(« Kinship, VI », N 45)

²⁸ Cf. Heaney (*idem* : 54) : « I began to get an idea of bog as the memory of the landscape, or as a landscape that remembered everything that happened in and to it ».

D'ailleurs, déjà dans le recueil précédent, *Wintering Out* (1972), le premier des « poèmes de la tourbière », « The Tollund Man », avait reconnu une parenté, une *kinship*, entre le présent irlandais et le passé nordique de sacrifices meurtriers :

Out there in Jutland
In the old man-killing parishes
I will feel lost,
Unhappy and at home.
(« The Tollund Man, III », *WO* 49)

Si ce centre, contrairement à ce que Yeats affirme dans *The Second Coming* – « The centre cannot hold » –, tient et s'étale – « This centre holds / and spreads [...] » (« Kinship, IV », *N* 43) –, c'est en raison de son statut mythique que Heaney est en train de dévoiler de manière presque « anthropologique » et de mettre en question : selon Tobin (1999 : 132), « *North* is a myth of place that demythologizes myths of place ». Une lecture différente est offerte par Burris qui compare « The Grauballe Man », un autre des « poèmes de tourbière », et « Easter 1916 » de Yeats, pour leur recours à la nostalgie d'une époque héroïque révolue. Selon Burris, l'originalité de leur version de la nostalgie résiderait dans le fait que, tout en s'appuyant sur les « saving resonances of legend, martyrdom, and an idealizing mythology », les deux poètes auraient relégué ces légendes, martyres et mythologies dans le passé, pour revenir « wistfully and hopefully » dans leur poésie (Burris, 1990 : 104).

Or, les mythologies de Heaney ne me semblent pas « reléguées dans le passé ». Au contraire, elles sont examinées pour leur relation avec le présent, elles sont repérées dans la condition actuelle en tant qu'essentielles, consubstantielles à cette condition. Les martyres du passé nordique sont les archétypes des martyres du

présent, la dynamique de violence de ce temps-là est la racine de la dynamique de violence de ce temps-ci, dans une perspective moins historique que structurelle et représentative. Les visages des cadavres exhumés de la tourbière montrent le visage du présent. Dans l'essai déjà cité « Feeling into Words », où Heaney définit la poésie comme « divination, [...] comme révélation du moi au moi, comme restauration de la culture à elle-même », le bilan final porte sur le rapport entre passé et présent :

I began by suggesting that my point of view involved poetry as divination, as a restoration of the culture to itself. In Ireland in this century it has involved for Yeats and many others an attempt to define and interpret the present by bringing it into significant relationship with the past, and I believe that effort in our present circumstances has to be urgently renewed. (Heaney, 1984 : 60)

Et quelques pages plus haut, il avait d'ailleurs expliqué la situation dans laquelle *Wintering Out* plongeait ses racines : peu de temps après la publication de *Door into the Dark*, pendant l'été 1969, les tensions dans l'Irlande du Nord avaient recommencées, transformant pour Heaney les problèmes de la poésie « from being simply a matter of achieving the satisfactory verbal icon to being a search for images and symbols adequate to our predicament » (*idem* : 56).

Trois ans après, en 1972, la situation politique et sociale s'exacerbera jusqu'aux quatorze morts du « Bloody Sunday » à Derry. L'exhumation, dans *Wintering Out* et *North*, des violences anciennes est le résultat de la « recherche d'images et de symboles adéquats » à la situation irlandaise contemporaine, elle est une manière de créer un lien *significatif* entre passé et présent, où le passé devient un outil pour la compréhension du présent. La nostalgie revêt alors un rôle différent de celui signalé par

Burris : elle s'esquisse comme le moteur premier d'une investigation des racines, d'un questionnement du centre qui part du présent et descend au passé pour remonter au présent et regarder encore le centre d'une perspective différente, révélant une condition qui est encore celle d'un exil à l'intérieur d'une tension non résolue :

I grew out of all this
like a weeping willow
inclined to
the appetites of gravity.
(« Kinship, IV », N 43)

Les vers révèlent une position qui est encore – toujours – l'objet d'un questionnement. Corcoran, par exemple, remarque avec raison l'ambivalence des mots : « “Grew out of” in the sense of “was derived from”, but also, perhaps, “grew away from” ; “inclined to” as “bent towards”, but also “predisposed to” [...] » (Corcoran, 1998 : 60). Et peut-être il faudrait même enlever le « perhaps » et penser à la nuance « to grow out of a suit » : avoir un costume qui est devenu trop petit, et qui serre trop, qui n'est plus à la bonne taille.

Le dernier mot de la citation, « gravity » renvoie au titre d'un poème de *Death of a Naturalist*, « Gravities », compliquant le concept de « gravité/pesanteur » qui là indiquait la force de gravité qui attire vers le centre, notamment la nostalgie qui touchait les Irlandais Joyce dans son séjour parisien, et Colmcille (Colomba d'Iona), en exil sur l'île d'Iona :

Blinding in Paris, for his party-piece
Joyce named the shops along O'Connell Street
And on Iona Colmcille sought ease
By wearing Irish mould next to his feet.
(« Gravities », DN 32)

Dans « Kinship », par contre, la gravité n'est plus tant la force attirant les pensées de l'exilé, mais plutôt la déesse vorace et insatiable qui requiert incessamment ses sacrifices : « where nothing will suffice » est la réponse de Heaney à la question posée par Yeats dans « Easter 1916 » : « Too long a sacrifice / Can make a stone of the heart. / O when may it suffice ? » (cf. Corcoran, 1998 : 76). Le terreau que Colmcille portait aux pieds est maintenant le terreau où le mythe sectaire fait pourrir ses fruits, les mêmes fruits qui le nourrissent dans un cercle sans issue :

This is the vowel of earth
dreaming its root
in flowers and snow,

mutation of weathers
and seasons,
a windfall composing
the floor it rots into.

(« Kinship, VI », N 45)

Les dynamiques qui font pousser, s'éloigner et se retourner vers le sol le saule pleureur de « Kinship » sont les mêmes qui gouvernent tout le recueil, dont la première partie est inaugurée par la figure du géant Antée, « nombriliquement enraciné dans la terre maternelle qui le centre, dans un équilibre du soi apparemment invincible » (Moulin, 1999 : 82), et se termine par la victoire de Héraclès sur Antée, montrant une fois de plus la même structure dualiste déjà soulignée. Les mots que Heaney réserve au poème dans un entretien avec Seamus Deane témoignent des tensions qui composent le recueil : « Hercules represents the balanced rational light while Antaeus represents the pieties of illiterate fidelity. The poem

drifts towards an assent to Hercules, though there was a sort of nostalgia for Antaeus » (Deane, 1977 : 68).

La condition du poète à la fin de l'investigation de *North* est résumée dans le dernier poème, « Exposure », où il évoque Ovide et Ossip Mandelstam, auteurs, l'un et l'autre, de *Tristia*, leurs chants d'exil : « [...] I sit weighing and weighing / My responsible *tristia* » (« Singing School, 6. Exposure », N 73)²⁹. Exilé comme eux, un « inner émigré » comme le Russe³⁰, la position de Heaney n'est pas seulement entre deux foyers qui se partagent son centre, mais aussi entre deux *feux* (le feu « anglais » s'opposant au foyer « irlandais » et vice versa). Et le poète les refuse, l'un et l'autre :

I am neither internee nor informer;
An inner émigré, grown long-haired
And thoughtful ; a wood-kerne

Escaped from the massacre,
Taking protective colouring
From bole and bark [...]

(« Singing School, 6. Exposure », N 73)

Emigré géographiquement de l'Ulster à Wicklow, dans la République Irlandaise, en 1972, Heaney est sûrement un « émigré intérieur » au sens littéraire, mais il l'est surtout, comme Corcoran (1998 : 81) l'a bien souligné, « in his internal psychological status [...] an

²⁹ Les poèmes d'Ovide ont été écrits à partir de son exil dans la ville de Tomi, sur la Mer Noire, en 8 après J.-C.. Mandelstam publia en 1922 ses poèmes écrits pendant l'exil à Voronej, sous le titre de *Tristia*.

³⁰ Nadejda Mandelstam écrit dans ses mémoires *Espoir contre espoir* que son mari et elle étaient considérés des « émigrés intérieurs » quand ils habitaient encore à Moscou. Voir Corcoran (1998 : 81).

emigrant from certainty and self-assurance to a transitional zone of anxiety and insecurity ».

Le creusement « vers l'intérieur et vers le bas », témoigné visuellement par le choix de vers courts qui allongent verticalement les poèmes³¹, avait déjà fait trébucher l'assise dans le recueil précédente, *Wintering Out*, où l'enquête « archéologique » est menée sur le terrain du rapport entre langue et paysage. « The whole of the Irish landscape – Heaney (1984 : 132) affirme suivant les mots de John Montague – is a manuscript which we have lost the skill to read ». *Wintering Out* représente l'actualisation de cette tentative de lecture du paysage, il est le lieu de l'archéologie langagière : c'est-à-dire de l'étymologie topographique, où « the living speech of the landscape » et « the backward look » se rejoignent. Le poète plonge ainsi dans la tradition irlandaise des « *dinnseanchas* » : « [...] poems and tales which relate the original meaning of place names and constitute a form of mythological etymology » (*idem* : 131). L'exploration menée par Heaney entre langue et paysage vise à la réaffirmation du « sense of place » (comme le titre de l'essai le suggère), où le mot « sense » doit être compris dans son double signifié de « sentiment » et de « signifié ». Il s'agit d'un acte « religieux », qui essaie de « relier » l'homme à son environnement dans le cadre d'un espace « sacré » ; en d'autres termes, c'est la redécouverte d'un centre, d'un « *omphalos* », d'où le « sens » (le signifié et la direction) peut se répandre. Il est intéressant de remarquer que,

³¹ Cf. Randall (1979) : « [...] with *North* and *Wintering Out* I was burrowing inwards, and those thin small quatrain poems, they're kind of drills or augers for turning in and they are narrow and long and deep ».

dans le rapport avec le lieu tel qu'il est décrit par Heaney, une structure dualiste, la même structure symbolisée par les figures d'Héraclès et d'Antée, émerge encore une fois :

I think there are two ways in which place is known and cherished, two ways which may be complementary but which are just as likely to be antipathetic. One is lived, illiterate and unconscious, the other learned, literate and conscious. In the literary sensibility, both are likely to co-exist in a conscious and unconscious tension [...]. (*ibidem*)

Plusieurs poèmes dans *Wintering Out* s'esquissent comme la tentative d'établir un lien identitaire mythique et sacré avec le lieu au travers de la langue, un lien originel selon lequel la toponymie serait une émanation directe de l'esprit irlandais du lieu, et en même temps ils finissent par le déconstruire de l'intérieur, d'une façon comparable à *North*. Le poème « Anahorish » (*WO* 16), par exemple, s'ouvre sur la remontée étymologique à la source qui marque le « centre du monde ».

La correspondance entre le nom et la nature du lieu est au cœur de beaucoup de poèmes du recueil, que cette correspondance passe par l'étymologie ou bien, comme dans la deuxième partie du poème cité et dans « Broagh » (*WO* 27), qu'elle se révèle dans la sonorité du toponyme. Mais le mythe fondateur, loin d'instaurer une « coïncidence » originelle qui se placerait au début du Temps (« the first hill of the world »), finit par avérer la présence de l'histoire (la colonisation anglaise) qui est venue translittérer le nom originel gaélique. Le titre du poème n'est pas « *anach fhíor uisce* » mais « Anahorish ». Comme l'a remarqué Eugene O'Brien, là où le creusement cherchait une continuité d'« eaux claires », il trouve une discontinuité, une origine troublée : le mot même Anahorish, « far from acting as an index of

continuity, in fact acts as a performative of discontinuity, as this name is very different from the original “*anach fhíor uisce*”, which is descriptive of the environment of those mound-dwellers in the first place » (O’Brien, 2002 : 58).

Le « sense of place » décrit par Heaney est, selon ses propres mots, le résultat du mariage entre « the geographical country and the country of the mind » (Heaney, 1984 : 132). La nature double de l’origine du toponyme révèle une même duplicité dans l’esprit, une tension entre deux foyers qui se partagent l’identité du poète :

In a Freudian sense, the *Heimlich* « Anahorish » has become *Unheimlich*. The name « Anahorish » insists that there is no prelapsarian homeland that can be reterritorialized by language. There is no pure language, except in a sense which is antithetical to the intentional drive of the poem [...]. (O’Brien, 2002 : 55)

Au centre de l’identité le poète doit enregistrer la présence de l’altérité : « Anahorish » n’est qu’un exemple de plus de la « split culture » qui se manifeste dans l’autre centre fondateur (comme « Anahorish » est la première colline du monde), l’*omphalos* de Mossbawn : « Self has been permeated by the other, and any notion of a prelapsarian, *Heimlich* home in Freud’s terms is deconstructed by the linguistic polysemy of the name [Mossbawn], revealing an *Unheimlich* difference and otherness located at its centre » (*idem* : 41).

Si le questionnement profond du « chez soi » mythique atteint son expression la plus manifeste dans *North*, le premier noyau peut donc être détecté dans les recueils qui le précèdent, parce que la présence de « l’autre » réclame la reconnaissance depuis le début, dans la première forme mythique du centre, celle de l’*omphalos*. Avec *Wintering Out*, Heaney est déjà en train

de dévoiler, suivant la ligne de la langue, la vraie profondeur des racines au-delà du mythe politique³². Le processus de « mytholyse », ou déflation du mythe, observé par Moulin³³ dans *North*, est en effet déjà en pleine action.

Field Work (1979), le recueil qui suit *North* et qui, comme l'affirme Heaney dans l'entretien avec Kinahan (1982 : 412), se pose dans un rapport de « négociation » avec *North*, marque un passage important, une nouvelle direction dans la quête de l'identité, une nouvelle déclinaison du recentrement à partir de la distanciation, de la condition d'écart de l'« inner émigré » connue à la fin de *North*. Moulin détecte ici, à ce moment, un tournant crucial dans la poétique et dans le processus d'individuation de Heaney. Ce tournant se résume dans le passage du symbole de l'*omphalos* à celui du *versus* (cf. Moulin, 1999 : 115), le vers de la poésie qui revient à la ligne comme le soc tourne dans le champ (le « field » justement) – selon une correspondance entre culture et agriculture qui n'est pas loin de celle de « Digging » – mais aussi, comme Heaney le dira dans un conférence de 1999 intitulée « *Us as in Versus* », le *versus* en tant que forme de résistance : « [...] the phrase “*us as in versus*”

³² Cf. Randall (1979) : « *Wintering Out* tries to insinuate itself into the roots of the political myths by feeling along the lines of language itself ».

³³ Cf. Moulin (1999 : 11) : « La poésie de Heaney n'est en fin de compte pas tant une mythopée qu'une *mytholyse*, car, tout comme en médecine le phénomène de la lyse est la défervescence d'une maladie, il se produit dans ces poèmes une déflation du mythe. Jusqu'à *North*, cette poésie tend à l'élaboration de mythes. Une mythographie se construit, mais cela jusqu'à atteindre une pointe d'excès, et, en s'excédant, devient en somme son propre antidote, et se transforme en un acte de parole d'un autre ordre ».

was meant to convey the idea that when we find ourselves up against it, at moments of extreme crisis in either the political or the private life, poetry becomes a necessary human resource » (Heaney, 2002 : 51).

Le nouveau centre – la suite des sonnets dans laquelle la métaphore apparaît, « Glanmore Sonnets » (*FW* 33-42), est placée au centre du recueil, comme l'a observé Corcoran (1998 : 101) – se situe dans le terrain de la poésie en tant que possibilité « autre », différente, comme possibilité de résistance et comme possibilité de rencontre des deux foyers : « [t]he presence of a sonnet sequence, after the disruption of the lyric in *North*, is the most open acknowledgement in *Field Work* of an allegiance to the English lyric tradition ; and the tenth sonnet alludes to Thomas Wyatt, the first English sonneteer » (*ibidem*).

Mais si d'une part l'affirmation de Corcoran d'un retour de Heaney vers la poésie anglaise est incontestable, d'autre part *Field Work* marque aussi la tentative d'une redéfinition de l'identité à l'intérieur d'un système différent, c'est-à-dire à l'extérieur du système dans lequel il résultait un « inner émigré ». Il s'agit d'une redéfinition du chez soi qui se fait par appartenance à une communauté poétique : Ovide et Mandelstam (deux exilés) dans le dernier poème de *North*³⁴ ; Dante (un autre exilé), dont trois vers du *Purgatorio* forment l'exergue de « The Strand at Lough Beg » (*FW* 17-18), et dont la traduction par le poète irlandais de la rencontre avec Ugolino termine le recueil (l'exemple de Dante sera d'ailleurs décisif pour la traversée du purgatoire de Heaney incarnée

³⁴ Mais Mandelstam, d'après Corcoran (1998 : 102), pourrait être considéré une source principale du « sensuous merging of facts of nature and facts of culture » dans la composition des « Glanmore Sonnets ».

par *Station Island*) ; et finalement Wordsworth, évoqué explicitement par Heaney dans le sonnet « III » :

I had said earlier, 'I won't relapse
From this strange loneliness I've brought us to.
Dorothy and William –' She interrupts:
'You're not going to compare us two... ?'
(« Glanmore Sonnets, III », *FW* 35)

Le cottage de Glanmore devient pour un instant le Dove cottage de Wordsworth. La présence du poète anglais dans la poésie et dans la poétique de Heaney est évidente à partir de son premier recueil, dans son rapport avec la mémoire – « [...] memory was the faculty that supplied me with the first quickening of my own poetry [...] » (Heaney, 1984 : 54) –, de même que dans le rôle et la nature qu'il reconnaît à la poésie, comme la citation de Wordsworth en exergue à « Feeling into Words » le suggère :

The hiding places of my power
Seem open; I approach, and then they close ;
I see by glimpses now ; when age comes on,
May scarcely see at all, and I would give,
While yet we may, as far as words can give,
A substance and a life to what I feel:
I would enshrine the spirit of the past
For future restoration.
(*The Prelude*, Book XI, v. 336-343 ; cf. Heaney, 1984 : 41)

Mais l'évocation de Wordsworth est intéressante aussi pour une autre raison dans la perspective de cette étude. Wordsworth est pour le poète irlandais l'exemple en poésie (en poésie *anglaise*) d'une identité partagée entre deux fidélités :

Several years ago, in an essay called « Place and Displacement », I talked about what this *division* and *bilocation*

entailed for the Northern Irish writer and at the time I found an English literary parallel which nicely illuminated the typical case of the poet from the minority in Ulster. When England declared war upon Revolutionary France in 1791, the young William Wordsworth suffered a *dislocation* which corresponded to much that still happens in the Irish situation. Here was this revolutionary sympathizer whose political ideals were French but whose nation was England, caught upon the horns of a dilemma. (Heaney, 1996 : 189 ; c'est moi qui souligne)

Le thème central de *Field Work* est, à partir de cette « *bilocation* », la recherche du rapport « juste » entre art et vie, ce qui implique un questionnement du rôle de l'art. C'est dans ce sens que le recueil « négocie » avec *North* : le passage de l'un à l'autre est vécu par le poète comme « a shift in trust: a learning to trust melody, to trust art as reality, to trust artfulness as an affirmation and not to go into the self-punishment so much » (Kinahan, 1982 : 412). Mais comme je l'ai dit au début, Heaney est toujours hanté par les « second thoughts », il revient continuellement sur ses positions dans sa recherche, et au moment de l'entretien où il explique ce « shift in trust », il ajoute : « I distrust that attitude too, of course » (*ibidem*).

L'autonomie de l'art, ce que dans l'élégie pour Robert Lowell l'auteur définit « [...] art's / deliberate, peremptory / love and arrogance » (« Elegy », *FW* 31), sera remise en question dans les vers de *Station Island*³⁵ qui renvoient à une autre élégie de *Field Work*, « The Strand at Lough Beg » (*FW* 17-18). Le poème à la

³⁵ Gifford (1999 : 101) considère cette remise en question « the most breathtaking accusation of pastoralisation by a poet against himself in modern literature ».

mémoire du cousin mort se termine sur l'image du poète en train de laver, avec de la mousse et de la rosée, le sang et la boue du corps du cousin, ainsi répétant la purification des traces de l'Enfer que Virgile pratique sur le visage de Dante dans le premier chant du *Purgatorio*, dont trois vers sont cités en exergue au poème de Heaney. Dans *Station Island*, le recueil suivant, l'ombre du cousin lui reproche un excès de liberté esthétique :

You confused evasion and artistic tact.
The Protestant who shot me through the head
I accuse directly, but indirectly, you
who now atone perhaps upon this bed
for the way you whitewashed ugliness and drew
the lovely blinds of *Purgatorio*
and saccharined my death with morning dew.
(« Station Island, VIII », *SI* 83)

Si le recentrement dans l'art devient ici encore l'objet d'un questionnement, c'est par le même art, par son vers et son soc, que l'accusation passe, comme en retournant la terre et en revenant en arrière. C'est par la poésie que Heaney remet en discussion l'assise établie auparavant. Sa terre est maintenant celle de la poésie.

De même que Dante avait eu besoin de l'appui de Virgile pour sa traversée, de même le poète irlandais a besoin de Dante afin que, dans son « *versus* », les appels de l'art et les appels de la condition historique se rejoignent. Le rôle de la *Commedia* dans ce tournant est éclairé par Heaney :

What I first loved in the *Commedia* was the local intensity,
the vehemence and fondness attaching to individual shades,
the way personalities and values were emotionally soldered
together, the strong strain of what has been called personal
realism in the celebration of bonds of friendship and bonds

of enmity. The way in which Dante could place himself in an *historical world* yet submit that world to scrutiny from a *perspective beyond history*, the way he could accommodate the *political* and the *transcendent*, this too encouraged my attempt at a sequence of poems which would explore the typical strains which the consciousness labours under this country. The *main tension* is between two often contradictory commands: to be faithful to the *collective historical experience* and to be true to the *recognitions of the emerging self*. (Heaney, 1985 : 18-19 ; c'est moi qui souligne)

Le processus d'individuation dont Moulin parle coïncide avec ce que Heaney dit à propos de *Station Island* : il s'agit de la recréation d'un centre individuel, d'un lieu de vision au-delà de l'histoire. La substitution de l'*omphalos* par le *versus* dans *Field Work* prépare l'entrée, dans sa poésie, de la notion de *clearance*, sur laquelle je terminerai, annoncée dans *Station Island* et qui s'impose à partir de *The Haw Lantern* (1987).

Trans-parences

Le poème « Making Strange », encore dans *Station Island*, décrit le poète comme médiateur entre deux « personnes » :

I stood between them,
the one with his travelled intelligence
and tawny containment,
his speech like the twang of a bowstring,

and another, unshorn and bewildered
in the tubs of his wellingtons,
smiling at me for help,
faced with this stranger I'd brought him.

(SI 32-33)

Le poète est littéralement face aux deux foyers de son identité ou, dans les mots de Tobin (1999 : 205), « the poem is a dialogue of self and soul in which the made self strives to be reconciled with the given soul ». Le poète ne coïncide ni avec l'un ni avec l'autre ; cependant il y a un « étranger » (le moi construit) face à un natif (l'âme). En outre, à la fin du poème, le poète parle du lieu en tant que « my own country » : c'est sa terre, la terre de ses racines, ce qui pourrait impliquer une proximité majeure avec le natif. Mais au moment où il commence à « réciter son orgueil en tout ce qu'il connaît », ce monde aussi s'avère étranger, non familier. Sa poésie, la terre du *versus*, rend l'autre « sa terre » (l'autre terre à lui) étrangère :

[...] and next thing
I found myself driving the stranger

through my own country, adept
at dialect, reciting my pride
in all that I knew, that began to make strange
at the same recitation.

(« Making Strange », *SI* 33)

La formule même qui donne le titre au poème, « making strange », porte en soi le double foyer : d'une part, pour le « lettré », elle renvoie à la théorie de l'*ostranenie* de Victor Chklovski ; d'autre part « to make strange » existe aussi, comme l'a noté Parker (1993 : 189), dans le dialecte hiberno-anglais (anglais d'Irlande) – ce dialecte dont Heaney est « expert » (« adept / at dialect ») – son signifié étant « être inamical, froid », « réagir de façon défensive », « reculer ». La récitation (la poésie) produit l'effet souhaité par Chklovski mais ses implications vont au-delà du plan esthétique : sa propre terre cesse d'être sa propre terre, elle recule.

Dans les mots d'un autre poète, Philip Larkin, dont la présence cachée devient de plus en plus importante dans la poésie de Heaney, la récitation de sa terre le « prouve séparé » (Larkin, « The Importance of Elsewhere », *TWW*, CP 104)³⁶.

La troisième partie du poème qui suit « Making Strange », « The Birthplace », est ouvert par un tercet qui fait allusion à Larkin de manière plutôt explicite : « Everywhere being nowhere, / who can prove / one place more than another ? » (*SI* 34).

Les vers renvoient d'une part à la phrase de Larkin que je viens de citer (« prove ») et d'autre part au vers final (« Nothing, like something, happens anywhere ») de « I Remember, I Remember » du même poète, c'est-à-dire le poème où Larkin affirme son déracinement de sa ville natale, Coventry : « 'Was that,' my friend smiled, 'where you "have your roots" ?' / No, only where my childhood was unspent, / I wanted to retort [...] » (*TLD*, CP 81). D'ailleurs le tercet suivant introduit un « we » dont la généralité inclue peut-être aussi la « compagnie » littéraire du poète anglais :

We come back emptied,
to nourish and resist
the words of coming to rest:

birthplace, roofbeam, whitewash,
flagstone, hearth,
like unstacked iron weights
afloat among galaxies.

(« The Birthplace, III », *SI* 34)

³⁶ À ce propos, on remarquera que le premier poème de *Seeing Things* (1991) de Heaney, « The Journey Back », sera le récit de la rencontre imaginaire avec l'ombre de Philip Larkin.

Le « retour du natif » (quelques lignes plus loin, Heaney cite *The Return of the Native* de Hardy) n'est possible qu'en se reconnaissant étranger ou en gardant la distance du foyer. Le lieu natal n'est pas un centre, il flotte à travers les galaxies, dans un lien avec le poète qui se manifeste à la fois comme force d'attraction et force de résistance. Le poète est maintenant, comme résultat d'un parcours de questionnement des racines, citoyen d'un autre pays, un pays au-delà de la « frontière », ou mieux, d'une frontière ouverte, de passage.

Le recueil suivant, *The Haw Lantern*, marque une distance de la maison, du chez soi, sans précédents ; comme l'a dit Tobin (1999 : 217), « [w]ith *The Haw Lantern* Heaney's imaginative distance from his home has never been greater ». Dans le poème en trois parties « Terminus », le thème de la duplicité de son origine émerge à nouveau : « I was the march drain and the drain's banks / Suffering the limits of each claim » (« Terminus, II », *HL* 4). Le poète se reconnaît, au passé, dans la position du dieu romain Terminus, le gardien des bornes :

Two buckets were easier carried than one.
I grew up in between.

My left hand placed the standard iron weight.
My right tilted a last grain in the balance.

Baronies, parishes met where I was born.
When I stood on the central stepping stone

I was the last earl on horseback in midstream
Still parleying, in earshot of his peers.
(« Terminus, III », *HL* 5)

Le temps au passé décrit une position, celle entre « the demesne » and « the bog »³⁷, qui ne coïncide plus avec celle du présent. Maintenant la ligne de frontière est une autre, celle de la « frontière de l'écriture » qui fait l'objet du poème suivant, où le mot « *clearance* » apparaît pour la première fois, dans le sens de « autorisation à passer », justement à passer la frontière :

So you drive to the frontier of writing
where it happens again. The guns on the tripods;
the sergeant with his on-off mike repeating

data about you, waiting for the squawk
of clearance; [...]

And suddenly you're through, arraigned yet freed,
as if you'd passed from behind a waterfall
on the black current of a tarmac road

past armour-plated vehicles, out between
the posted soldiers flowing and receding
like tree shadows into the polished windscreen.

(« From the Frontier of Writing », *HL* 6)

La contrée de l'écriture est franchie après le questionnement du moi, de l'identité et l'identification (l'individuation dont parle Moulin) : c'est seulement à ce prix que l'entrée est accordée. Tobin (1999 : 232) a observé avec raison que dans cette frontière « the repetitive road-blocks would mark a passage through the wider territory of consciousness which, through the process of writing, liberates itself from the constraints of politics and history ». Encore avec raison Tobin relie la frontière de l'écriture à l'image d'une « source vide »

³⁷ Cf. *supra* p. 342.

qui apparaît dans le troisième chant de *Station Island* :
« [...] I thought of walking round / and round a space
utterly empty, / utterly a source, like the idea of sound »
(« Station Island, III », *SI* 68). Le lien entre la nouvelle
frontière et la source « vide » réside précisément dans la
notion de *clearance*, qui donne le titre à la suite de huit
sonnets élégiaques à la mémoire de la mère. Ici, le mot
s'enrichit d'autres signifiés. Dans le septième sonnet,
décrivant les instants qui suivent la mort de la mère, le
poète écrit :

The space we stood around had been emptied
Into us to keep, it penetrated
Clearances that suddenly stood open.
High cries were felled and a pure change happened.
(« Clearances, 7 », *HL* 31)

« Clearance », tout en gardant le sens d'« autorisation
à passer », de franchissement d'une frontière, est aussi
utilisé dans ces vers au sens de « défrichement »,
d'espace déboisé. La mort de la mère est décrite comme
un transvasement de vide à l'intérieur du poète qui
vient remplir un vide (*clearance*) fertile. À ce moment la
notion d'*omphalos* subit une transformation décisive : « a
pure change happened ». La source n'est plus un plein
mais un « vide ». Le centre n'est plus marqué par le
concept de « présence » (une présence recherchée
assidûment) mais par le concept d'« absence », ce qui
confirme une proximité avec la poétique de Philip
Larkin – je pense surtout au dernier vers de
« Absences » (*TLD*, *CP* 49) : « Such attics *cleared* of me !
Such absences ! » (c'est moi qui souligne).

Le sonnet suivant s'ouvre sur les vers déjà cités de
Station Island, qui étaient dédiés à la mémoire de la tante,
et il remonte à l'origine de l'image :

I thought of walking round and round a space
Utterly empty, utterly a source
Where the decked chestnut tree had lost its place
In our front hedge above the wallflowers.
[...]
Deep planted and long gone, my coeval
Chestnut from a jam jar in a hole,
Its heft and hush become a *bright nowhere*,
A soul ramifying and forever
Silent, beyond silence listened for.
(« Clearances, 8 », *HL* 32 ; c'est moi qui souligne)

Dans un essai sur la poésie de Patrick Kavanagh qui date de 1985, le poète explique en détail le changement de perspective lié à l'image de ce marronnier avec lequel le poète s'identifiait, planté devant la maison de l'enfance, la même année de sa naissance, puis coupé par les nouveaux propriétaires au moment du déménagement de la famille Heaney :

[...] for years I gave no particular thought to the place we had left or to my tree which had been felled. Then, all of a sudden, a couple of years ago, I began to think of the space where the tree had been. In my mind's eye I saw it as a kind of *luminous emptiness*, a warp and waver of light, and once again, in a way that I find hard to define, *I began to identify with that space just as years before I had identified with the young tree*.

Except that this time it was not so much a matter of attaching oneself to a living symbol of being *rooted* in the *native ground* ; it was more a matter of *preparing to be unrooted*, to be spirited away into some *transparent*, yet *indigenous afterlife*. The new place was all idea, if you like; it was generated out of my experience of the old place but it was not a topographical location. *It was and remains an imagined realm*, even if it can be located at an earthly spot, a *placeless heaven* rather than a heavenly place. (Heaney, 1990 : 3-4 ; c'est moi qui souligne)

Le concept de *clearance* dans tout l'éventail des signifiés du mot (du « droit à passer au-delà » au « défrichage », du « déblaiement » à la « clairière ») est sûrement lié avant tout à la disparition : de l'arbre, de la tante et surtout de la mère³⁸. Mais les implications du concept vont au-delà du thème élégiaque (concernant les êtres aimés) et de la contemplation de la mort ou de la réflexion sur la mort (du poète lui-même) : l'*afterlife* dont Heaney parle dans le passage cité n'est pas tant l'« au-delà » dans le sens de la vie après la mort, que, comme il le souligne, l'idée d'un lieu imaginaire pour la vie qui commence. C'est un lieu formé à partir de l'absence, à partir d'une invisibilité qui devient transparence. Le centre comme *omphalos*, continuellement remis en cause et questionné, a été substitué par l'absence du centre, ou plus précisément par la nécessité d'une reconstruction du centre à partir du langage : la poésie comme création d'un centre nouveau, individuel. La « terre mère » dont le centre « tenait et s'étalait » grâce aux sacrifices meurtriers dans *North* est devenue « l'île qui disparaît » de l'avant-dernier poème de *The Haw Lantern* :

The island broke beneath us like a wave.

The land sustaining us seemed to hold firm

Only when we embraced it *in extremis*.

All I believe that happened there was vision.

(« The Disappearing Island », *HL* 50)³⁹

³⁸ D'ailleurs une interprétation assez banale, mais peut-être pas tout à fait fausse, s'offre : la mort de la mère produit la coupure définitive et irréversible du lien avec l'*omphalos*, du cordon ombilical.

³⁹ La formule « *in extremis* » cache sans doute le double sens de « à l'article de la mort » et « dans la situation critique » dans laquelle la

Si, dans le recueil suivant, le mot « clearance » n'apparaît pas, les absences et les vides lumineux qu'il implique sont partout, témoignant d'un changement poétique et philosophique et éclairant aussi la présence de Larkin, poète des absences et du « nothingness », sur le seuil du recueil même. Il n'y a pas de « clearance » mais il y a de la « *claritas* », le mot étant utilisé par Heaney pour décrire un bas-relief représentant Saint Jean-Baptiste en train de baptiser Jésus. Le mot est, en particulier, associé à la représentation de l'eau :

Claritas. The dry-eyed Latin word
Is perfect for the carved stone of the water
[...]

Lines

Hard and thin and sinuous represent
The flowing river. Down between the lines
Little antic fish are all go. Nothing else.
And yet in that *utter visibility*
The stone's alive with *what's invisible*.
Waterweed, stirred sand-grains hurrying off,
The shadowy, unshadowed stream itself.
All afternoon, heat wavered on the steps
And the air we stood up to our eyes in wavered
Like a zig-zag hieroglyph for life itself.
(« Seeing Things, II », *ST* 17 ; c'est moi qui souligne)

La réflexion esthétique sur les possibilités de l'œuvre d'art condensée dans le poème a une portée qui va au-delà de l'objet d'art et qui embrasse la vision du monde (« seeing things » est justement le titre du poème et du recueil) : la « *utter visibility* » a le pouvoir de dévoiler,

terre était, une situation créée par l'opposition de positions « extrêmes », incapables de négocier, de parlementer (comme il le dit dans « Terminus, III »).

sans le montrer, ce qui demeure invisible. Le hiéroglyphe qui jadis était inscrit dans la terre noire de la tourbière – « kinned by hieroglyphic / peat [...] » écrivait Heaney dans « Kinship, I » (N 40) – se révèle maintenant dans la clarté épaisse (presque d'eau) de l'air⁴⁰. Si la présence ici tire sa vitalité (« alive ») de ce qui demeure absent, non visible, tout le recueil est caractérisé par des images de transparence : l'air et surtout l'eau sont les éléments dominants d'un monde vu à travers une lucarne : « You squinted out from a skylight of the world » (« Lightenings, III », ST 58)⁴¹. Il s'agit de la nouvelle maison que le poète bâtit par l'écriture, le chez-soi dans la langue, dans la poésie, tel qu'il le décrit dans le deuxième poème de la partie « Squarings » (« Ajustages »), section « Lightenings » (« Illuminations », mais aussi « Allègements ») :

Roof it again. Batten down. Dig in.
Drink out of tin. Know the scullery cold,
A latch, a door-bar, forged tongs, and a grate.

⁴⁰ Marlène Zarader (1986 : 68) explique la *Lichtung* (« éclaircie ») heideggérienne par des mots qui semblent permettre un partiel rapprochement entre le concept de *Lichtung* chez Heidegger et celui de *clearance* chez Heaney : « L'éclaircie est cette contrée dans la clarté de laquelle peut apparaître tout ce qui est : elle dit donc bien le dévoilement de tout présent ; mais l'éclaircie, c'est aussi l'ouverture que cette clarté présuppose – une ouverture qui demeure inaperçue, se retirant au profit de la clarté qui l'inonde et qu'elle seule, pourtant, rend possible. L'éclaircie dit donc, non seulement la clarté, mais son autre ; elle dit non seulement ce qui se dévoile et ce dévoilement même, mais cet autre qui, lui, ne se dévoile pas, qui demeure occulté, et sans lequel pourtant aucun dévoilement n'advierait ».

⁴¹ Mais voir aussi « Glanmore Revisited, 7. *The Skylight* » (ST 37) et « Lightenings, XI » (ST 66).

Touch the cross-beam, drive iron in a wall,
Hang a line to verify the plumb
From lintel, coping-stone and chimney-breast.

Relocate the bedrock in the threshold.
Take squarings from the recessed gable pane.
Make your study the unregarded floor.

Sink every impulse like a bolt. Secure
The bastion of sensation. Do not waver
Into language. Do not waver in it.
(« Lightenings, II », *ST* 57)

Par surcroît, le recueil est « encadré » par deux traductions de Heaney : en ouverture, le passage du livre VI de l'*Énéide* où Énée doit cueillir le rameau d'or pour avoir droit à l'accès dans l'Enfer et à la sortie, pour avoir sa propre « clearance », sa *double* « clearance », parce que si la descente est simple, « to retrace your steps and get back to upper air, / This is the real task and the real undertaking » (« The Golden Bough », *ST* 2) ; en conclusion du volume, Heaney présente sa traduction des vers du troisième chant de l'*Inferno* de Dante où le poète et Virgile traversent l'Achéron sur le bateau de Charon. Deux traversées donc, entre lesquelles se situent d'innombrables traversées et franchissements, à partir du titre d'une section du recueil, « Crossings ». Traversées d'eaux – « Crossing water always furthered something » (« Crossings, XXXII », *ST* 90) et traversées d'air par le regard, comme au travers des lucarnes et comme dans « Field of Vision » :

[...]
One of those lean, clean, iron, roadside [well braced
[gates]
Between two whitewashed pillars, where you could see

Deeper into the country than you expected
And discovered that the field behind the hedge
Grew more distinctly strange as you kept standing
Focused and drawn in by what barred the way.

(ST 22)

Mais *Seeing Things* est surtout un recueil de traversées continues entre réalité et imagination, comme le titre le résume parfaitement dans sa triple déclinaison de : « voir des objets » (réels, matériels, manifestes), « voir des choses » qui sont là mais cachées (la présence derrière l'absence), et « voir des choses » irréelles (les fruits de l'imagination, des hallucinations). C'est la clarté qui domine ici parce que, à bien lire, il ne s'agit pas d'une descente aux enfers, comme les traductions pourraient le faire croire, mais plutôt d'une remontée des ombres à la lumière ; et avec la clarté c'est l'ouverture, qui permet le passage, la coprésence du visible et de l'invisible, le franchissement de l'un dans l'autre, la rencontre dans l'espace du « merveilleux », comme en témoigne la rencontre entre les moines de Clonmacnoise et le marin qui apparaît dans *l'air* de l'oratoire, descendant dans *l'eau* pour libérer l'ancre restée accrochée à la balustrade de l'autel :

'This man can't bear our life here and will drown,'

The abbot said, 'unless we help him'. So
They did, the freed ship sailed, and the man climbed

[back

Out of the marvellous as he had known it.

(« Lightenings, VIII », ST 62)

C'est une ouverture qui concerne le temps aussi, la mémoire, la présence du passé :

All these things entered you
As if they were both the door and what came through
[it.
They marked the spot, marked time and held it open.
(« Markings, III », *ST* 9)

Le déracinement dont le poète parle dans l'essai sur Kavanagh (et la relative recontextualisation dans le cadre d'une tradition littéraire et culturelle plus vaste) lui permet un nouveau rapport avec la mémoire et avec les racines : « Cultural memory – il dira dans une conférence en 1999 – is not a burden but a source of liberation and renewal [...] » (Heaney, 2002 : 62). *Seeing Things* est le résultat de la création de ce que le titre de la conférence citée résume parfaitement : « another pattern », un motif, un dessin, une trame du moi et du rapport avec la réalité, autres, différents par rapport à ceux qui étaient donnés. L'exemple le plus évident de la nouvelle relation avec la mémoire est « The Settle Bed », où le fardeau de l'héritage (le meuble) devient une matière à façonner :

[...] whatever is given

Can always be reimagined, however four-square,
Plank-thick, hull-stupid and out of its time
It happens to be. You are free as the lookout,

That far-seeing joker posted high over the fog,
Who declared by the time that he had got himself
[down
The actual ship had been stolen away from beneath
[him.

(*ST* 28-29)

Si les deux foyers qui se partageaient son centre sont toujours présents⁴², le nouveau « pattern », le nouveau « chez-soi », esquisse leurs positions de façon différente : ils ne sont plus en « *opposition* » l'un à l'autre mais en « *apposition* » (ce qui n'est pas une coïncidence des opposés) à l'intérieur d'un cadre plus vaste. Ils sont devenus : « Air and ocean known as antecedents / Of each other. In apposition with / Omnipresence, equilibrium, brim » (« Settings, XXIV », *ST* 80).

Leurs positions (« Settings » est le titre de la section) ont changé parce que le cadre de référence (« Setting », justement, dans son premier sens) a changé. Les éléments des deux foyers sont maintenant l'« air » et l'« eau », les éléments de la clarté, de la *transparence*, ce qui nous relie aux tout premiers mots de ce volume, les mots que Fellini dédie à la nostalgie et qui décrivent très bien cette dernière étape de Heaney. Je les laisse fermer mon cercle imparfait – mon ellipse :

La nostalgie est un sentiment qui rend le présent transparent : elle n'est pas seulement le reflet de quelque chose de passé, elle permet de vivre le passé *avec* le présent – ce qui forcément enrichit le présent. Je crois que le créateur qui s'exprime réellement à travers son art, vit toujours dans un équilibre instable entre la nostalgie et le pressentiment. Et c'est dans cet espace impalpable que se déroule cette opération magique, ce miracle qu'on appelle art... (Fellini, 1988 : 59)

⁴² Voir, par exemple, le poème « Casting and Gathering » (*ST* 13).

Conclusions

Sans prétendre offrir un paradigme complet de la nostalgie dans la deuxième moitié du XX^e siècle et partageant la conviction de Jackson que « toute théorie littéraire [...] est, par définition, une théorie des exceptions » (Jackson, 1978 : 11), le volume a essayé de présenter une sélection de ses déclinaisons possibles à travers l'analyse en détail de l'œuvre de quatre poètes assez différents l'un de l'autre. Mais pour pouvoir parler de déclinaisons, il faut qu'il y ait une racine commune à partir de laquelle les flexions puissent pousser. Cette racine partagée qui marque la nature profonde de la nostalgie est la condition d'« excentricité », c'est-à-dire le sentiment d'un manque de « coïncidence » entre l'individu et son centre, son *idée* de centre, que ce centre soit symboliquement résumé dans un lieu, un temps, une personne ou autre. La nostalgie, à sa racine, est la mesure affective de la distance qui sépare le moi du chez-soi, c'est la (dé)mesure de la désunion : « [...] si l'on me retient loin de ce que j'aime, je me sens excentrique à la vraie vie », l'écrit Merleau-Ponty (2002 : 330).

Quand Zwinger, dans la réédition de la thèse de Hofer en 1710, opéra la substitution de *nostalgia* par *pothopatridalgia*, il fit un choix assez révélateur de la nature du désir qui frappait les Suisses. *Pothos*, qui forme la première partie du néologisme, est le désir pour ce qui n'est plus présent, qui est à une distance où la main n'arrive plus : non pas seulement *loin*, mais *éloigné*. Avant, les mêmes doigts pouvaient saisir ce même bien. Platon, dans le dialogue *Cratyle*, le fait décrire à Socrate par les mots suivants :

[...] *pothos* (*regret*) : son nom indique qu'il n'appartient pas au [désir et courant] présent, mais à ce qui est *quelque part* (*pon*) *ailleurs* et absent, d'où la dénomination de *pothos* donnée à ce qu'on appelait *himéros* quand son objet était présent ; lui disparu, ce même sentiment a été nommé *pothos*. (Platon, 1989 : 105)

Évidemment, dans le terme forgé par Zwinger, le *pothos* concernait la « patrie » en tant que terre des parents : le centre, la « vraie vie », se plaçait géographiquement où la continuité (vie et mort des ancêtres) était garantie. La *pothopatridalgia*, tout comme la *nostalgia* dans le sens originel donné par Hofer, était la marque douloureuse d'une fracture survenue sur le plan de la longitude et de la latitude. Mais ici on est déjà dans le domaine des déclinaisons, s'il est vrai, comme l'a observé Giraud (2009 : 78), que Saint Bernard de Clairvaux, au XII^e siècle, dans le livre V de son *De consideratione ad Eugenium Papam*, considérait tous les hommes comme exilés (« *exules* ») de leur vraie patrie, Dieu (« *ipsa [patria] est Deus noster* »). En remontant en arrière, comme on l'a vu dans le deuxième chapitre, Saint Augustin aussi, dans ses *Confessions* (I, 1) décrivait le rapport entre l'homme et Dieu dans des termes similaires : « [...] vous nous avez fait pour vous et notre

cœur est inquiet jusqu'à ce qu'il repose en vous ». Et en remontant encore en arrière, le tout premier mythe de l'origine au sein de la culture judéo-chrétienne peut être lu comme mythe de la nostalgie : l'exil de l'être humain du Paradis coïncide avec l'entrée de l'homme dans le temps et la perte d'un centre. En suivant Caproni (1996 : 22), il serait aussi le mythe de l'exil *dans* les mots : « [...] Adamo, dando un valore conoscitivo al *verbum* [...] si creò *nelle* parole i campi del suo *esilio* e della sua servitù [...] ».

L'histoire de la nostalgie s'esquisse alors comme une histoire de *déclinaisons* qui s'accordent à une époque, à un milieu (géographique, politique, culturel) et aux expériences personnelles des individus, dévoilant des tensions symptomatiques d'un contexte et, en même temps, des tensions spécifiques individuelles. Dans cette perspective, *les* nostalgies des quatre poètes analysés et le rôle que ce sentiment joue dans leurs œuvres montrent des spécificités uniques pour chacun d'entre eux. Cependant, il est possible de repérer des « harmoniques » (comme des déclinaisons plus générales) qui se répandent de l'un à l'autre, parfois touchant la réflexion de tous les quatre, parfois seulement celle de deux ou trois, des déclinaisons qu'il peut être opportun de résumer dans cette conclusion.

Le trait commun décisif concerne le rôle que la nostalgie revêt : elle n'est jamais l'expression du sentiment nostalgique seulement. Elle s'esquisse plutôt comme le déclenchement d'un processus qui se propage à d'autres niveaux, produisant une chaîne de questionnements. C'est à partir du sentiment nostalgique que d'autres concepts fonciers deviennent objet de réflexion. Loin d'être tout simplement un regard figé sur un passé perdu, la nostalgie de nos poètes se dessine comme un regard qui vise « à côté »,

« latéralement » (Boym, 2001 : 38) et, en même temps, qui se voit et se reconnaît. Elle interroge elle-même, sa nature et ses possibilités, ses objets et ses moyens : elle est toujours une nostalgie « critique » et une nostalgie « réflexive », tout en restant un sentiment, le sentiment d'une unité manquante, d'une déchirure, d'une fracture.

Le cas le plus évident de l'aspect « critique » peut sans doute être repéré dans la déconstruction des mythes à laquelle la poésie de Philip Larkin et celle de Seamus Heaney aboutissent. Le premier, à partir du sentiment nostalgique, questionne la nature même du sentiment, dévoilant les mécanismes qui sous-tendent ses attraits. Le deuxième creuse, au croisement du privé et du public, du littéraire et du politique, dans le mythe du centre et des racines, les découvrant toujours doubles et jamais coïncidents avec l'identité personnelle.

Si chez Caproni et chez Esteban il est moins opportun de parler d'une déconstruction de mythes, cependant les implications de leur sentiment nostalgique ont toujours une portée qui va au-delà de l'expression du regret. La nostalgie, pour ainsi dire, « utopique » du Français révèle, par exemple, une nature explicitement consciente de l'artificialité du but final (l'unité, la demeure stable) : en fait, c'est la « *permanence* lumineuse du manque » (c'est moi souligne), l'inaboutissement constant, qui permettent la construction perpétuelle de la « demeure précaire » dans l'*ici* et *maintenant*. En d'autres termes, le regard à un passé mythique d'où l'homme est exilé (il s'agit de la condition d'« hespérien », comme il l'appelle suivant Hölderlin) et son renvoi dans un futur pareillement mythique (« le lieu hors de tout lieu ») sont le moyen conscient pour une mise en valeur du rôle du présent. L'exil ouvre une errance qui, en vérité, n'est pas telle,

mais la création d'un sens, c'est-à-dire la construction même de la demeure, du « lieu hors de tout lieu ».

Dans l'œuvre de Caproni, le sentiment d'exil – dans sa triple déclinaison temporelle, spatiale et existentielle – qui émerge de la fracture produite par la guerre, détermine une profonde (et douloureuse) réflexion sur le pouvoir de la parole poétique, une réflexion qui a beaucoup de traits communs avec celle d'Esteban. D'une part, pour Caproni, la parole comme « porte morgane » (« La porta », *CK*, *GC* 610), comme brouillard qui fait disparaître l'objet ; de l'autre, pour Esteban, la fracture entre « l'exercice des mots » et « l'horizon des choses », et l'acte de poésie comme effort continu de recomposition. La nostalgie comme source de réflexion sur la nature du langage est évidemment au centre aussi de l'œuvre de Seamus Heaney : la poésie est la bêche pour creuser à la recherche des racines, et le mot, comme le titre de son deuxième recueil en témoigne, s'esquisse comme une « porte » qui, contrairement à celle de Caproni, permet le passage (une proximité thématique avec le poète italien – et deux déclinaisons divergentes – soulignée par la présence dans les deux œuvres de Janus, divinité du seuil). Même dans le moins « métapoétique » des poètes analysés, Philip Larkin, la réflexion est implicitement présente dans la mesure où ceux que j'ai appelé les « conteneurs » de mémoire – et la poésie s'esquisse comme tentative de « sauvegarder l'expérience » (Larkin, 1983 : 79) – deviennent l'objet d'un regard critique qui dévoile l'abîme incommensurable entre l'idéal (la permanence) et la réalité (l'effacement), plaçant l'homme au milieu de cette tension.

La mémoire est évidemment un des thèmes capitaux dans l'œuvre de chaque poète, que ce soit déclinée dans la dimension de la vie privée (comme mémoire

individuelle) ou dans la dimension de la mémoire culturelle et de la tradition littéraire. Les mêmes questions reviennent chez les quatre poètes : quel est le rôle du passé par rapport au présent ? Quels sont son poids et sa valeur ? Quelle est sa place ? Si pour Larkin la présence-absence du passé s'esquisse comme le spectre, dans tous ses acceptions, de nos pertes – « [the long perspectives] link us to our losses [...] » (« Reference Back », *TWW*, CP 106) – et de même chez Caproni elle a la tonalité douloureuse des « asparitions », du sentiment de culpabilité du « posthume » et du dialogue toujours échoué – je pense aussi aux vers « Ma io i ricordi / non li amo » (« I ricordi », *CVC*, CG 262) et au symbole de la « *res amissa* » –, la poésie d'Esteban, tout en gardant l'aspect douloureux de la perte, se définit explicitement comme le travail soucieux (le titre de « nostalgie soucieuse » pourrait lui être convenable) de redonner un souffle aux voix de jadis, des absents. Non seulement : c'est à travers la voix des autres que la douleur de la perte peut trouver expression et, par conséquent, un Sens, et consentir à reprendre le chemin interrompu. Une déclinaison similaire – mais non identique – est celle de Heaney, pour qui, à travers un parcours que j'ai essayé de montrer dans ses tournants principaux, la mémoire culturelle se révèle « a source of liberation and renewal » (Heaney, 2004 : 184) et l'héritage une matière à refaçonner, à « réimaginer ».

J'ai essayé de faire émerger dans chaque chapitre de quelle façon la nostalgie mène toujours ailleurs que dans la seule image d'un passé regretté : si elle passe par cette étape, c'est pour aboutir à l'exploration d'une terre beaucoup plus vaste et beaucoup moins définie que la terre perdue, ou pour redéfinir les frontières de cette terre dans un cadre plus ample. La perte devient le cristal

Conclusions

où toutes les coordonnées qui définissent la perte se rencontrent et en même temps se décomposent : elle réunit et sépare, dans les différentes facettes d'un diamant, les fils qui composent l'identité et l'existence, l'être *ici* et *maintenant*. Dans tous les poètes, la condition du déraciné, de l'exilé, du *dé-* ou *ex-*centré, détermine une *réflexion* qui en sous-tend d'autres et qui se répand au-delà des bornes individuelles, envisageant des questions de nature apparemment hétérogène (questions esthétiques, littéraires, philosophiques, existentielles) qui se rejoignent dans le noyau de la nostalgie.

La nostalgie est depuis toujours, on l'a vu, un sentiment ambigu sur plusieurs plans : il est une douleur douce, il marque la présence d'une absence et *vice versa*, il se nourrit de la permanence de ce qui s'efface. La condition de déracinement fait partie de ces ambivalences, de cette structure elliptique où le centre se divise entre deux foyers (et par conséquent devient l'objet d'un questionnement) : non seulement il est nécessaire à la traversée, mais il devient paradoxalement le but même de cette traversée. Être déraciné (l'« uprootedness » dont parle Heaney) ne signifie pas « couper les racines » mais les enlever du sol avec la plante. Se déraciner veut dire alors se mettre dans la condition de pouvoir connaître ses propres racines, pouvoir les replanter sans cesse dans l'*ici* qui se dérobe continuellement, dans le « here » de Larkin, tout comme dans la « demeure précaire » d'Esteban et dans la distance infinie de Caproni. La nostalgie, c'est habiter la distance qui déclenche toute quête et que toute quête déclenche.

Index des noms et des poèmes cités

- Abel, Jakob Friedrich : 77.
- Agacinsky, Sylviane : 71.
- Agamben, Giorgio : 161.
- Algarotti, Francesco : 40.
- Alighieri, Dante : 65, 125, 141-142, 150, 154, 163-165, 175, 180, 221, 235, 242, 353, 356-357, 367.
- Andrews, Elmer : 340.
- Antée : 347, 350.
- Apocalypse* : 297.
- Appadurai, Arjun : 89, 93-96.
- Ariès, Philippe : 80.
- Ariosto, Ludovico : 130.
- Artaud, Antonin : 290, 300.
- Assmann, Aleida : 81, 86, 88, 191.
- Austin, Linda M. : 40, 77-79, 84, 87, 108.
- Bachelard, Gaston : 269, 317.
- Bal'mont, Konstantin Dmitrjevich : 266.
- Banks, Joseph : 42.
- Baroncini, Daniela : 141, 150, 152.
- Barrell, John : 313-316, 325, 327.

Battistini, Andrea : 338.

Baudelaire, Charles : 47-48, 139, 262, 263-264, 266.

Beaglehole, John, Cawte : 42-43.

Bégin, Louis-Jacques : 38-39, 49.

Benamou, Michel : 332.

Benjamin, Walter : 67-68, 83-87, 100, 107-108.

Bergdolt, Klaus : 54.

Berger, John : 21.

Berner, Christian : 120.

Betjeman, John : 190, 224, 228.

Bion, Wilfred : 113.

Boisseau, François-Gabriel : 35.

Boissier de Sauvages, François : 33-35, 54.

Bolzinger, André : 30-31, 44-46, 50-51, 110.

Bonito Oliva, Achille : 73.

Booth, James : 198, 208-209, 211-213, 216, 232, 238,
242.

Borgna, Eugenio : 63-65.

Boym, Svetlana : 27, 43, 45, 54-55, 60, 69-70, 72-74, 81-
82, 88, 95-97, 101-104, 106-107, 122, 374.

Brandes, Rand : 319.

Brihault, Jean : 328, 332.

Brownjohn, Alan : 190-191.

Bruel, Xavier : 282, 292, 296.

Bull, John : 313-316, 325, 327.

Burris, Sidney : 325, 344, 346.

Buttel, Robert : 332.

Camon, Ferdinando : 128, 134-135, 138, 139, 140, 182.

Caproni, Giorgio (poèmes) : « Ad portam inferi » : 124, 132, 144, 151, 164-165, 175 ; « Alba » : 144 ; « Albàro » : 167 ; « All alone » : 137 ; « Anch'io » : 171 ; « Araldica » : 129 ; « Aria del tenore » : 155 ; « Atque in perpetuum, frater » : 156, 181 ; « A Vittorio Zanicchi » : 182-183 ; « Cadenza » : 180 ; « Cianfrogna » : 147 ; « Conclusione quasi al limite della salita » : 184 ; « Congedo del viaggiatore cerimonioso » : 129, 131, 149 ; « Corollario » : 167 ; « *Così lontano l'azzurro* » : 126 ; « Curriculum, o: in umor nero » : 176 ; « Divertimento » : 168 ; « Enfasi a parte » : 188 ; « Epilogo » : 165 ; « Falsa indicazione » : 150 ; « Fatalità della rima » : 126 ; « Finita la stagione rossa » : 183 ; « Foglie » : 149, 167, 177, 179 ; « Foresta » : 153, 182 ; « Gelicidio » : 160, 167, 186 ; « Gelo » : 157 ; « Generalizzando » : 187 ; « Giro del Fullo » : 130 ; « I lamenti » : 127, 129-130, 176 ; « Il bicchiere » : 145 ; « Il fuoco e la cenere » : 184 ; « Il gibbone » : 141, 145-148, 158, 179, 186 ; « Il mare come materiale » : 169-170 ; « Il passaggio d'Enea » : 137-140, 170 ; « Il patto » : 188 ; « Il seme del piangere » : 157 ; « Il vetrone » : 159-165, 175 ; « Inserto » : 137 ; « In una notte d'un gelido 17

dicembre » : 145, 157 ; « Invenzioni » : 149, 167, 178-181 ; « I ricordi » : 141, 143-145, 149, 153, 157-158, 166, 181, 376 ; « La barriera » : 151 ; « La caccia » : 160 ; « La frana » : 170-171 ; « Lamento o (boria) del preticello deriso » : 128 ; « La nottola » : 176 ; « Lapalissade in forma di stornello » : 147 ; « La porta » : 154-155, 185, 375 ; « L'ascensore » : 135-136 ; « Le biciclette » : 128-133, 144 ; « Le parole » : 115, 185 ; « L'esito » : 169 ; « L'Idalgo » : 158-159, 167 ; « L'idrometra » : 162 ; « Litania » : 127, 135, 138, 186-187 ; « L'ora » : 171 ; « Lo spatriato » : 186 ; « L'ultimo borgo » : 172, 176 ; « *Ma memorando è il tuono* » : 130 ; « 1944 » : 129 ; « Notte » : 140 ; « Oh cari » : 172-173, 177 ; *Orfeo e Euridice* : 144, 152 ; « Parata » : 24, 174-177, 187 ; « Passeggiata » : 171 ; « Perch'io... » : 156 ; « Petrarca » : 182 ; « Plagio per la successiva » : 163 ; « Poesia per l'Adele » : 156, 160, 179 ; « Preghiera » : 164 ; « Proposito » : 167, 179 ; « *Quanta mattina* » : 182 ; « *Quante cose accadono...* » : 182 ; « Raggiungimento » : 168 ; « Riandando, in negativo, a una pagina di Kierkegaard » : 176-177 ; « Ritorno » : 102, 151-152, 160 ; « Scalo dei fiorentini » : 141-142, 149, 155, 158 ; « Senza esclamativi » : 184-185 ; « Senza titolo » (CVC) : 145 ; « Senza titolo » (RA) : 167 ; « Sirena » : 134 ; « Stanze della funicolare » : 131, 140, 144 ; « Su Cartolina, 2. *A Rosario* » : 134 ; « Su frase fatta » : 162-163, 182 ; « Tre improvvisi sul tema la mano e il volto » : 176 ; « Tre interrogativi, senza data » : 150, 188 ; « Tristissima copia ovvero Quarantottesca » : 163 ; « Toba » : 141, 148-149, 151-152, 158, 160, 175 ; « *Tombeau* per Marcella » : 165-166, 181, 187 ; « Ultima dea (o

idea) » : 180-181 ; « Un niente » : 174 ; « Urlo » : 128 ;
« Versi controversi » : 170 ; « Voto » : 168.

Carlat, Dominique : 285.

Catulle : 156.

Chauvel, Pierre : 118.

Chklovski, Victor : 358.

Clarke, Gerald : 74-76, 96.

Claudel, Paul : 302.

Colangelo, Stefano : 166.

Coleridge, Samuel Taylor : 190.

Colley, Ann C. : 116.

Combs, James : 99.

Conort, Benoît : 301-302.

Cook, James : 42-43.

Corcoran, Neil : 192, 198, 324, 334, 346-349, 353.

Corneille, Thomas : 265.

Corsini, Raymond J. : 50.

Cortelazzo, Manlio : 40, 41.

Daniels, E. B. : 79.

Davie, Donald : 190.

Deane, Seamus : 347-348.

Dechambre, Amédée : 19, 47, 114.

Dei, Adele : 124, 133, 140-141.

Doane, Janice : 99.

Dürer, Albrecht : 176.

Écho : 331.

Eliot, T. S. : 259-260, 335, 340.

Énée : 137-140, 221, 367.

Esteban, Claude (poèmes/suites de poèmes) :
« Conjoncture du corps et du jardin » : III : 273; V : 272, 276 ; VI : 277 ; VII : 275 ; X : 272 ; XI : 272 ; XVIII : 276 ; XXII : 277 ; XXV : 277 ; XXVII : 275 ; XL : 275-276 ; XLII : 274 ; XLVIII : 278 ; LV : 279 ; LXIII : 277 ; LXV : 276 ; LXIX : 273, 276, 280 ; LXX : 273 ; « Écorces » : 270, 304 ; « Élégie de la mort violente » : I : 285-286, 287, 288, 289-290 ; II : 290, 292 ; III : 288, 290, 291 ; IV : 291-292, 314-315 ; V : 288, 289, 292-294 ; « Fayoum » : 302 ; « La mort à distance » : 292, 299, 303, 306, 307 ; « La saison dévastée » : 259, 260, 262-263, 268, 272, 274, 279-280, 284, 301 ; « Dans la distance, I » : 262-263 ; « Le jour à peine écrit » : 270-271 ; « Morceaux de ciel, presque rien » : 267 ; « On s'est endormis » : 295 ; « Prose dans l'île » : 283-285, 298 ; « Sept jours d'hier » : I : 289, 294 ; II : 295-296 ; VI : 295-296, 302 ; VII : 297 ; « Si longtemps que le soleil décline » : 307 ; « Sur la dernière lande » : 297, 301, 304 ; « Trajet d'une blessure » : 103, 260, 307-308, 309 ; « Une journée déjà vieille » : 298.

Esteban, Denise : 286, 287, 292.

Ettin, Andrew V. : 79.

Eurydice : 140-142, 144, 152, 265.

Fabian, Johannes : 69.

Fabre, François-Antoine-Hyppolite : 39, 49.

Fellini, Federico : 370.

Fontenelle, Bernard le Bovier de : 78-79.

Frabotta, Biancamaria : 63.

Frazier, Adrian : 315, 322.

Freud, Sigmund: 22, 36, 49, 70, 72, 108-122, 220, 224,
351.

Gadamer, Hans-Georg : 340.

Galimberti, Umberto : 50, 62-64.

Galloix, Ymbert : 264.

Gifford, Terry : 314, 355.

Giovanardi, Stefano : 128.

Giraud, Vincent : 372.

Glob, Peter Vilhelm : 318.

Grammont, Joseph Frédéric : 77-79, 95.

Gréco, Juliette : 91.

Greene, Gayle : 99.

Griesinger, Wilhelm : 40, 49, 84.

Groethuysen, Bernard: 84.

Gross, Miriam : 216.

Guerchin : 85.

Guillon, Albert : 61.

Haffenden, John : 199, 242.

Haller, Albrecht von: 18, 31, 33-34, 42, 44-45, 62, 110.

Hamilton, Ian : 190.

Hancock, Herbie : 75.

Harder, Johann Jacob : 31.

Hardy, Thomas : 360.

Härri, Silvia : 163.

Harrison, DeSales : 219-221, 320.

Hart, Henry : 325, 328, 330, 334.

Heaney, Seamus (poèmes) : « An Advancement of Learning » : 324, 327, 331-332 ; « Anahorish » : 326, 350-351 ; « Anahorish 1944 » : 314 ; « Ancestral Photograph » : 317-321 ; « The Barn » : 315, 324, 327 ; « The Birthplace » : 359 ; « Blackberry-Picking » : 327-328, 330 ; « Bogland » : 312, 341-342 ; « Bog Queen » : 323 ; « Broagh » : 350 ; « Casting and Gathering » : 370 ; « Churning Day » : 315, 324, 326 ; « Clearances » : 362-363 ; « Come to the Bower » : 323 ; « Crossings » : 367 ; « Dawn

Shoot » : 324 ; « Death of a Naturalist » : 326, 327-329, 330, 335 ; « Digging » : 278, 312, 315-318, 321-322, 333, 352 ; « The Disappearing Island » : 364 ; « The Diviner » : 333-334 ; « The Early Purges » : 328 ; « Field of Vision » : 367-368 ; « Follower » : 327 ; « From the Frontier of Writing » : 361 ; « Glanmore Sonnets » : 353-354 ; « Glanmore Revisited » : 366 ; « The Golden Bough » : 367 ; « The Grauballe Man » : 323, 344 ; « Gravities » : 346 ; « In Small Townlands » : 315 ; « In the Beech » : 326 ; « The Journey Back » : 359 ; « Kinship » : 323, 343, 344, 346, 347, 366 ; « Lightenings » : 366-368 ; « Lovers on Aran » : 331 ; « Making Strange » : 357-359 ; « Markings » : 369 ; « Mid-Term Break » : 324, 328, 329 ; « Night-Piece » : 339 ; « Personal Helicon » : 331, 333, 338-339 ; « The Plantation » : 339-341 ; « Punishment » : 323 ; « Seeing Things » : 365 ; « Settings » : 370 ; « The Settle Bed » : 369 ; « Singing School » : 348 ; « Station Island » : 356, 362 ; « The Strand at Lough Beg » : 353, 355 ; « Strange Fruit » : 323 ; « Terminus » : 311, 360, 365 ; « The Tollund Man » : 323, 344 ; « The Trout » : 315.

Heidegger, Martin : 366.

Heine, Heinrich : 300.

Héraclès : 347, 350.

Hill, Geoffrey : 190.

Hodges, Devon : 99.

Hölderlin, Friedrich : 263, 374.

Hood, Thomas : 222.

Hofer, Johannes : 18, 27-32, 35, 38, 44, 48, 54, 57, 64, 65, 77, 93, 189, 372.

Hofmannstahl, Hugo von : 184.

Hopkins, Gerard Manley : 336.

Hugo, Victor : 264.

Hutcheon, Linda : 104.

Jackson, John E. : 114-115, 371.

Jameson, Fredric : 100, 107.

Jankélévitch, Vladimir: 37, 58-59, 63-64, 110.

Jauss, Hans Robert : 73.

Johnson, Samuel: 79.

Joyce, James : 167, 179, 346.

Kant, Immanuel: 15, 33-35, 38, 42, 51-52, 107-108, 217.

Kavanagh, Patrick : 363, 369.

Kearney, Richard : 333-334.

Keats, John : 218-219.

Keller, Jean-Pierre : 72-74, 76, 91, 98, 104.

Keyssler, Johann Georg : 43.

Kinahan, Frank : 335, 352, 355.

Klee, Paul : 107.

Klein, Mélanie : 113.

Koselleck, Reinhart : 55, 73-74.

Kott, Jan : 274.

Kuby, Lolette : 191, 249.

Kundera, Milan: 28.

Laplanche, Jean : 49.

Larkin, Philip (poèmes) : « Absences » : 241-244, 249, 362 ; « Afternoons » : 203, 231-232, 241 ; « Ambulances » : 233 ; « *An April Sunday brings the snow* » : 212, 215 ; « An Arundel Tomb » : 106, 190, 215-218 ; « Arrival » : 211, 244-247 ; « As Bad as a Mile » : 228, 237 ; « At Grass » : 102, 186, 208-211, 216, 230, 232, 252-248 ; « Aubade » : 213-214, 221, 229, 233, 235, 236, 242 ; « The Building » : 233-237 ; « Church Going » : 228 ; « Continuing to Live » : 227, 229 ; « Dry-Point » : 242 ; « Dockery and Son » : 226 ; « Essential Beauty » : 240-241 ; « The Explosion » : 190 ; « Far out » : 238 ; « For Sidney Bechet » : 191 ; « Friday Night in the Royal Station Hotel » : 247 ; « Here » : 247-249 ; « High Windows » : 239, 241-242, 243, 249 ; « Home is so Sad » : 220-223, 224, 228, 230, 241, 245, 320 ; « How » : 236 ; « How Distant » : 190 ; « If, My Darling » : 196 ; « *I have started to say* » : 226 ; « The Importance of Elsewhere » : 247, 248, 359 ; « I Remember, I Remember » : 222-223, 225, 230, 248, 359 ; « The Life with an Hole in it » : 241, 250 ; « Lines on a Young Lady's Photograph Album » : 24-25, 199-209, 230, 249 ; « Long Last » : 236 ;

« Love Songs in Age » : 204, 216 ; « Maiden Name » : 204-209, 230 ; « MCMXIV » : 190-196, 198, 201, 209, 216, 222, 249, 319 ; « Mr Bleaney » : 227, 241 ; « Myxomatosis » : 237 ; « New Year Poem » : 250 ; « Nothing To Be Said » : 213 ; « The Old Fools » : 214, 234-235, 242-243, 251 ; « Places, Loved Ones » : 245-246 ; « Reference Back » : 73, 224-225, 230 ; « Sad Steps » : 225-226 ; « Send No Money » : 194, 241 ; « Show Saturday » : 189 ; « Sunny Prestatyn » : 208 ; « *This is the first thing* » : 225 ; « To the Sea » : 251 ; « Triple Time » : 227, 229 ; « Wants » : 211, 219-220, 242 ; « Water » : 238 ; « Whatever Happened ? » : 92, 203 ; « The Whitsun Weddings » : 252 ; « The Winter Palace » : 252-253 ; « Wires » : 229.

Lasch, Christopher : 98-99.

Lawrence, D. H. : 43.

Leland, Bruce H. : 199.

Leopardi, Giacomo : 41-42, 46, 57-58.

Levi, Primo : 48.

Levi-Strauss, Claude : 70.

Lorrain, Claude : 255, 300, 305.

Lowell, Robert : 355.

Lowenthal, David : 94.

Machado, Antonio : 306.

Mackworth Praed, Winthrop : 222.

- Macpherson, Gordon : 50.
- Mallarmé, Stéphane : 260-262.
- Mandelstam, Nadejda : 348.
- Mandelstam, Ossip : 348, 353.
- Marsh, Nicholas : 196.
- Martin, Graham : 193.
- Masciangelo, Pier Mario : 118-120.
- Masi, Jacopo : 288, 297.
- Mayfield, Curtis : 75.
- Mazzini, Giuseppe : 40.
- McCracken, Grant : 89.
- McLuhan, Marshall : 74.
- Mengaldo, Pier Vincenzo : 124, 161.
- Merleau-Ponty, Maurice : 371.
- Migliorini, Bruno : 97.
- Montague, John : 349.
- Montaigne, Michel de : 187.
- Montale, Eugenio : 153-154.
- Morreale, Emiliano : 80, 84, 87-89.
- Morrison, Blake : 193, 195.
- Moulin, Joanny : 311-312, 335, 338, 347, 352, 357, 361.

Mozart, Wolfgang Amadeus : 290, 292.

Musset, H.J.M. Hyacinthe : 97.

Mutel, Alexandre Guillaume : 38.

Narcisse : 103, 331, 339.

Nerval, Gérard de : 139, 259, 290, 291-292, 293, 300, 305.

Nietzsche, Friedrich : 106-107, 290, 300.

Nora, Pierre : 72.

Nysten, Pierre-Hubert : 39-40, 49.

O'Brien, Eugene : 337, 350-351.

Olalquiaga, Celeste : 87-88.

Orlando, Francesco : 84.

Orlando, Roberto : 136-137.

Orphée : 116, 141-142, 144, 152, 184, 264-265, 267, 288.

Osborne, John (critique) : 192, 222, 226, 235-236, 247-248.

Osborne, John (dramaturge) : 195-196.

Osterwalder, Hans : 190, 194.

Ovide : 265-266, 348, 353.

Panofsky, Erwin : 84-87.

Para, Jean-Baptiste : 281.

- Parker, Michael : 358.
- Paulin, Tom : 231-232.
- Pavese, Cesare : 245.
- Paz, Octavio : 72-73.
- Perec, Georges : 182.
- Petrarca, Francesco : 182.
- Petri, Rolf : 63-65.
- Phillips, James : 64, 112-114, 116-117, 119, 120.
- Pinel, Philippe : 35-36.
- Platon : 71, 115, 190, 239, 249, 372.
- Pontalis, Jean-Bernard : 49.
- Poussin, Nicolas : 85-87.
- Pozzi, Giovanni : 338.
- Prete, Antonio : 37-38, 40-41, 56, 239.
- Pritchard, William H. : 230.
- Proust, Marcel : 49, 116.
- Puccinotti, Francesco : 41.
- Purney, Thomas : 79.
- Pym, Barbara : 197.
- Raboni, Giovanni : 134-136, 138.
- Randall, James : 318-319, 349, 352.

Regan, Stephen : 191-192, 194-196, 198.

Ribot, Théodule : 60-61, 63.

Richardson, Edward : 216.

Riegl, Alois : 81.

Rilke, Rainer Maria : 152, 240.

Rimbaud, Arthur : 262, 281, 302.

Rosen, George : 54, 64-65, 95.

Roth, Michael S. : 54, 60-61, 66, 110, 121.

Rousseau, Jean Jacques: 48, 80.

Rycroft, Charles : 49.

Saraval, Anteo : 116.

Sacks, Peter M. : 330.

Saint Augustin : 62-63, 253, 372.

Saint Bernard de Clairvaux : 372.

Saint Paul : 187.

Saliceto, Guillaume de : 65, 109.

Sauvages, François Boissier de : 33, 35-36, 54.

Schelling, Friedrich : 117.

Scheuchzer, Johann Jakob : 34.

Schiller, Friedrich von : 46-47, 77-79, 95.

Segal, Hanna : 113-114.

- Shakespeare, William : 214, 259, 262, 271-272, 274, 297.
- Sherover, Charles M. : 55-56, 73.
- Sidney, Philip : 226.
- Sinclair, Louise : 245.
- Sontag, Susan : 90, 199, 203-204.
- Spenser, Edmund : 327.
- Starobinski, Jean : 23, 34, 41, 49-51, 54, 112, 120.
- Steiner, George : 70.
- Stewart, Susan : 66-68, 77, 89, 99.
- Surdich, Luigi : 126-128, 130, 136, 153, 161, 171, 177, 180.
- Swarbrick, Andrew : 195, 200-202, 208, 218, 225.
- Tannock, Stuart : 67, 99-100.
- Terdiman, Richard : 61, 66, 83, 100, 109, 111-112, 122.
- Théocrite : 46.
- Tirésias : 339.
- Tobin, Daniel : 319, 323, 338-340, 344, 358, 360, 361.
- Toffler, Alvin : 75.
- Tolley, A. T. : 197, 206-207.
- Tonelli, Natascia : 65.
- Vallejo, César : 290, 292, 300, 302, 305.

Vendler, Helen : 311, 315, 322-324, 330.

Vilar, Pierre : 267-268, 278, 308.

Virgile : 46, 115, 125, 221, 255, 262, 264-265, 269, 271,
278-279, 300, 304-305, 314, 356, 367.

Waterman, Rory : 105.

Weber, Carl Maria von : 180.

West, Nancy M. : 65, 67-68, 77, 90-93, 100-101.

Whyte, Lancelot Law : 22.

Williams, Raymond : 67.

Winnicott, Donald Woods : 113, 119, 120.

Wordsworth, William : 337, 354-355.

Wyatt, Thomas : 353.

Yaker, Henri : 69-70, 73.

Yeats, Samuel Butler : 337, 344-345, 347.

Yvonneau, Jules : 96.

Zarader, Marlène : 366.

Zimmermann, Joahnn Georg : 46.

Zolli, Paolo : 40, 41.

Zuliani, Luca : 130, 140, 144, 147, 160.

Zwinger, Theodor : 30, 38, 44, 372.

Références bibliographiques

AA. VV. 2001. *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel.

AA. VV. 1819. *Dictionnaire des sciences médicales*, Paris, Panckoucke.

AA. VV. 2002 [1997]. *Dictionnaire fondamental de la psychologie*, Paris, Larousse.

AA. VV. 1996 [1991]. *Grand dictionnaire de la psychologie*, Paris, Larousse.

AA. VV. 1981. *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET.

AA. VV. 1996. *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Robert.

AA. VV. 1989. *Oxford English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 2nd edition.

AA. VV. 1995. *PDR (Physician's Desk Reference) Medical Dictionary*, Montvale, New Jersey, Medial Economics.

AA. VV. 1863. *Vocabolario degli accademici della Crusca*, Firenze, tip. Cellini.

AA. VV. 1986. *Vocabolario della lingua italiana Treccani*, Milano, Istituto della Enciclopedia Italiana.

AGACINSKI, Sylviane. 2000. *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris, Seuil.

AGAMBEN, Giorgio. 1991. *Disappropriata maniera*, « Prefazione a *Res amissa* », in CAPRONI, G., *Res amissa*, a cura di G. Agamben, Milano, Garzanti, pp. 7-26.

ALIGHIERI, Dante. 1993. *Commedia*, Milano, Mondadori « I Meridiani ».

ANDRÉ, Jean-Marie. 1962. *Recherches sur l'otium romain*, Paris, Les Belles Lettres.

ANDREWS, Elmer. 1988. *The Poetry of Seamus Heaney*, New York, St. Martin's Press.

APPADURAI, Arjun. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press [fr. *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. F. Bouillot, Paris, Payot & Rivages, 2005].

ASSMANN, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H. Bech'sche Verlagsbuchhandlung.

AUSTIN, Linda. 2007. *Nostalgia in Transition, 1780-1917*, Charlottesville and London, University of Virginia Press.

BACHELARD, Gaston. 1948. *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti.

BARONCINI, Daniela. 2002. *Caproni e la poesia del nulla*, Pisa, Pacini Editore.

BARRELL, John, BULL, John (eds.). 1974. *The Penguin Book of English Pastoral Verse*, London, Allen Lane.

BATTISTINI, Andrea. 2007. « "Paradiso infernal, celeste inferno". Ossimori d'amore nell'*Adone* di Giovan Battista Marino », *Ri.L.Un.E, Actes Eros Pharmakon*, 2/2007, pp. 171-187.

BAUDELAIRE, Charles. 1975. *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, vol. I, Paris, Gallimard « Pléiade ».

BEAGLEHOLE, John Cawte (ed.). 1988. *The Journals of Captain James Cook on his Voyages of Discovery*, vol. I, part 2, « The Voyage of the *Endeavour* (1768-1771) », Millwood, N.Y., Kraus Reprint.

BÉGIN, Louis-Jacques, et al. 1823. *Dictionnaire des termes de médecine, chirurgie, art vétérinaire, pharmacie, histoire*

naturelle, botanique, physique, chimie, etc., Paris, Crevot, Béchet, Baillière.

BENJAMIN, Walter. 1974. *Gesammelte Schriften*, I, 2, Hrsg. H. Schweppenhäuser, R. Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

——— 2000. *Œuvres*, tome III, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Paris, Gallimard.

BERGDOLT, Klaus. 2010. « La *Dissertatio curioso-medica de nostalgia* di Johannes Hofer (1678) », in PETRI, R. (cura), *Nostalgia. Memoria e passaggi tra le sponde dell'Adriatico*, « Venetiana » vol. 7, Roma, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Storia e Letteratura, pp. 3-14.

BERGER, John. 2008 [1972]. *Ways of Seeing*, London, Penguin Books.

BERNER, Christian. 2002. « L'“idéalisme transcendantal” de Friedrich Schlegel : sur la réflexion philosophique dans les leçons de philosophie transcendantale [1800-1801] », in THOUARD, D. (éd.), *Symphilosophie. F. Schlegel à Iéna*, Paris, Vrin, pp. 133-162.

BERTONE, Giorgio. 1997. « Del paesaggio. Nota d'impegno per il saldo d'un debito (a G.C.) », in DEVOTO, G. VERDINO, S. (cura), *Per Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, pp. 17-22.

BION, Wilfred. 1967. *Second Thoughts. Selected Papers on Psycho-Analysis*, London, Heinemann Medical Books.

BOISSEAU, François-Gabriel. 1821. « Nostalgie », in *Encyclopédie méthodique. Médecine*, tome X, Paris, chez H. Agasse.

BOISSIER DE SAUVAGE, François. 1772. *Nosologie méthodique*, tome VII, Lyon.

BOLZINGER, André. 2002. « Nostalgie », in DE MIJOLLA, A. (dir.), *Dictionnaire International de la Psychanalyse*, vol. II, Paris, Calmann-Lévy.

——— 2007. *Histoire de la nostalgie*, Paris, Campagne Première.

BONITO OLIVA, Achille. 1980. *The Italian Trans-avantgarde*, Milano, Politi.

BOOTH, James. 1992. *Philip Larkin: Writer*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf.

——— 1997. « Philip Larkin: Lyricism, Englishness and Postcoloniality », in REGAN, S. (ed.), *Philip Larkin*, Houndmills, Basingstoke, New Casebooks, pp. 187-210.

——— 2000. « From Here to Bogland: Larkin, Heaney and the Poetry of Place », in BOOTH, J. (ed.), *New Larkins for Old. Critical Essays*, Basingstoke, Macmillan, pp. 190-212.

——— 2005. *Philip Larkin. The Poet's Plight*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

BORGNA, Eugenio. 2001. *L'arcipelago delle emozioni*, Campi del sapere / Feltrinelli.

BOYM, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books.

BRANDES, Rand. 1988. « An Interview with Seamus Heaney », *Salmagundi*, 80, pp. 4-21.

BRIHAULT, Jean. 1987. « Le temps dans la poésie de Seamus Heaney », in GENET, J. (éd.), *Studies on Seamus Heaney*, Caen, Centre de Recherches de Littérature, Civilisation et Linguistique des Pays de Langue Anglaise, Université de Caen, pp. 109-121.

BROWNJOHN, Alan. 1975. *Philip Larkin*, London, Longman.

BRUEL, Xavier. 2003. « Matière de l'obscur. Un parcours dans l'œuvre poétique de Claude Esteban », in VILAR, P. (dir.), *L'Espace, l'inachevé. Cahier Claude Esteban*, Tours, Editions Farrago & Editions Léo Scheer.

BURRIS, Sidney. 1990. *The Poetry of Resistance: Seamus Heaney and the Pastoral Tradition*, Athens, Ohio University Press.

BUTTEL, Robert. 1975. *Seamus Heaney (Irish Writer Series)*, Lewisburg, Bucknell University Press.

CAMON, Ferdinando. 1982. *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti.

CAPRONI, Giorgio. 1949. « Noi, Enea », *La Fiera letteraria*, a. IV, n. 27, 3 luglio 1949.

——— 1992. *Il gelo della mattina*, in *Il labirinto*, Milano, Garzanti.

——— 1996. *La scatola nera*, Milano, Garzanti.

CARLAT, Dominique. 2007. *Témoins de l'inactuel. Quatre écrivains contemporains face au deuil*, Paris, José Corti, Paris.

CHAUVEL, Pierre. 2008. « Nostalgie », in LE GUEN, C. (dir.), *Dictionnaire freudien*, Paris, PUF.

CHEMAMA, Roland, VANDERMERSCH, Bernard (dir.). 2007 [1995]. *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse.

CLARKE, Gerald. 1971. « The Meaning of Nostalgia », *Time*, 3 Mai 1971, p. 37.

COLANGELO, Stefano. 2004. « “Tra la mano e la spiga”. Cautelose ipotesi su Caproni », in CORTELLESA, A.

(cura), *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, Atti del convegno di Roma «Petrarca nel Novecento italiano» (4-6 ottobre 2001), Roma, Bulzoni.

COLLEY, Ann C. 1998. *Nostalgia and Recollection in Victorian Culture*, Basingstoke, Macmillan.

COLLINS, Floyd. 2003. *Seamus Heaney: the Crisis of Identity*, Newark, University of Delaware Press ; London, Associated University Press.

COLMAN, Andrew M. 2001. *A Dictionary of Psychology*, Oxford, Oxford University Press.

COMBS, James. 1993. *The Reagan Range: The Nostalgic Myth in American Politics*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press.

CONORT, Benoît. 2001. «La Mort de l'autre ou l'altération du sujet : l'écriture du deuil dans les derniers ouvrages de Claude Esteban», *Écritures contemporaines*, 4, dossier «L'un et l'autre, figures du poème», Minard, La Revue des lettres modernes, pp. 107-116.

CORCORAN, Neil. 1993. *English Poetry since 1940*, London & New York, Longman.

——— 1998. *The Poetry of Seamus Heaney. A Critical Study*, London, Faber and Faber.

CORSINI, Raymond J. 1999. *The Dictionary of Psychology*, Philadelphia, Taylor & Francis.

CORTELAZZO, Manlio, ZOLLI, Paolo. 1999. *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli.

DANIELS, E. B. 1985. «Nostalgia: Experiencing the Elusive», in IHDE, D. SILVERMAN, H. J. (eds.), *Descriptions*, Albany, SUNY, pp. 76-90.

DAVIE, Donald. 1973. *Thomas Hardy and British Poetry*, London, Routledge & Kegan Paul.

DAVIS, Fred. 1979. *Yearning for Yesterday: a Sociology of Nostalgia*, London, Macmillan.

DEANE, Seamus. 1977. « Unhappy and at Home: Interview with Seamus Heaney », *The Crane Bag*, vol. 1, n. 1, pp. 66-72.

DECHAMBRE, Amédée (dir.). 1874. *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, II série, L-P, Paris, Masson, Asselin, Asselin et Houzeau, 1868-1889.

DEI, Adele. 1992. *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia.

——— 2003. *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani.

DEVOTO, Giacomo, OLI, Gian Carlo. 1990. *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier.

DOANE, Janice, HODGES, Devon. 1987. *Nostalgia and Sexual Difference*, New York, Methuen.

DORON, Roland, PAROT, Françoise (dir.). 2007 [1991]. *Dictionnaire de psychologie*, Paris, Quadrige / PUF.

ELIOT, Thomas Stearns. 1928. *For Lancelot Andrewes*, London, Faber and Faber.

ESTEBAN, Claude. 1978. *L'Immédiat et l'inaccessible. Essais*, Paris, Editions Galilée.

——— 1987. *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion.

——— 1990. *Le Partage des mots*, Paris, Gallimard, 1990.

——— 1995. *Quelqu'un commence à parler dans une chambre*, Paris, Flammarion.

——— 1997. *D'une couleur qui fut donnée à la mer*, Paris, Fourbis.

—— 2002. *La Dormition du Comte d'Orgaz*, Tours, Editions Farrago & Editions Léo Scheer.

—— 2004. *Ce qui retourne au silence*, Tours, Farrago.

ETIEN, Andrew V. 1984. *Literature and the Pastoral*, New Haven, Yale University Press.

FABIAN, Johannes. 1983. *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York, Columbia University Press.

FABRE, François-Antoine-Hyppolite (dir.). 1850. *Dictionnaire des dictionnaires de médecine français et étrangers ou traité complet de médecine et de chirurgie pratiques, par une société de médecins*, tome 5, Paris, Germer Baillière.

FELLINI, Federico. 1988. « La nostalgie avant tout », *Studio Magazine*, n. 10, janvier 1988, p. 59.

FRABOTTA, Biancamaria (cura). 2001. *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, Roma, Donzelli Editore.

FRAZIER, Adrian. 2001. « Anger and nostalgia : Seamus Heaney and the ghost of the father », *Eire-Ireland : Journal of Irish Studies*, 36, Fall-Winter, pp. 7-38.

FREUD, Sigmund. 1916. « Vergänglichkeit », in *Gesammelte Werke*, t. X, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, pp. 358-363.

—— 1917. « Trauer und Melancholie », in *Gesammelte Werke*, t. X, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, pp. 428-47.

—— 1919. « Das Unheimliche », in *Gesammelte Werke*, t. XII, S. Fischer Verlag, pp. 229-270.

—— 1920. *Jenseits des Lustprinzips*, in *Gesammelte Werke*, t. XIII, S. Fischer Verlag, pp. 3-72.

——— 1933. *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard.

——— 1985. *L'inquiétant étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard.

——— 1991. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905), in *Gesammelte Werke*, t. V, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, pp. 29-148.

——— 1996. *Œuvres complètes*, vol. XV, Paris, PUF.

GADAMER, Hans-Georg. 1976. *Philosophical Hermeneutics*, trad. D. Lugo, Berkeley, University of California Press.

GALIMBERTI, Umberto. 1992. *Dizionario di Psicologia*, Torino, UTET.

——— 1999. *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Campi del sapere / Feltrinelli.

GIFFORD, Terry. 1999. *Pastoral*, London and New York, Routledge.

GIOVANARDI, Stefano (cura). 1990. « Credo in un dio serpente » (Intervista a Giorgio Caproni), *la Repubblica*, 5 gennaio 1984 ; repris dans *Galleria*, XXXX, 2, maggio-agosto 1990, pp. 425-428.

GIRAUD, Vincent. 2009. « Le lieu et l'exil », *Philosophie*, n. 101, printemps 2009, Paris, Les Éditions de Minuit.

GREENE, Gayle. 1991. « Feminist fiction and the uses of memory », *Signs*, 16 (2), pp. 290-321.

GRIESINGER, Wilhelm. 1845. *Die Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten*, Stuttgart, A. Krabbe [fr. : *Traité des maladies mentales : Pathologie et thérapeutique*, Adrien Delahaye, Paris, 1865 ; angl. : *Mental Pathology*

and Therapeutics, New Sydenham Society, London, 1867].

HALLER, Albrecht von. 1777. « Nostalgie », in *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome IV, Amsterdam, M. M. Rey.

HÄRRI, Silvia. 2004. « Dante nella poesia di Giorgio Caproni : le metamorfosi dell'uno e del molteplice », *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 11, 2004, pp. 177-190.

HARRISON, DeSales. 2005. *The End of the Mind. The Edge of the Intelligible in Hardy, Stevens, Larkin, Plath and Glück*, New York & London, Routledge.

HART, Henry. 1992. *Seamus Heaney: Poet of Contrary Progression*, Syracuse, New York, Syracuse University Press.

HEANEY, Seamus. 1984. *Preoccupations. Selected Prose 1968-1978*, London, Faber and Faber.

——— 1985. « Envies and Identifications: Dante and the Modern Poet », *Irish University Review*, vol. 15, n. 1, Spring 1985, pp. 5-19.

——— 1990. *The Government of the Tongue. Selected Prose 1978-1987*, New York, The Noonday Press, Farrar Strauss and Giroux.

——— 1996. *The Redress of Poetry. Oxford Lectures*, London, Faber and Faber.

——— 2002. « *Us as in Versus: Poetry and the World* » (conférence tenue le 31 octobre 1999), in Curtis, R. (ed.), *When Hope and History Rhyme: The NUI, Galway Millennium Lecture Series*, Dublin, Four Courts Press, pp. 49-66.

HOFER, Johan. 1688. *Dissertatio medica de Nostalgia, oder Heimwehe*, Basileæ, Typis Jacobi Bertschii.

HUGO, Victor. 1834. *Littérature et philosophie mêlées*, t. I, Bruxelles, Louis Hauman.

HUTCHEON, Linda. 1998. « Irony, Nostalgia and the Postmodern », <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchi np.html#N72>

JACKSON, J. E. 1978. *La Question du sujet. Un aspect de la modernité poétique européenne : T.S. Eliot, Paul Celan, Yves Bonnefoy*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière.

——— 1990. *Passions du sujet. Essais sur les rapports entre psychanalyse et littérature*, Paris, Mercure de France.

——— 1992. *Mémoire et création poétique*, Paris, Mercure de France.

JAMESON, Fredric. 1974. « Walter Benjamin; or, Nostalgia », in *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton, Princeton University Press, Princeton, pp. 60-83 [originellement publié sous forme d'article dans *Salmagundi*, n. 10-11, Fall 1969 – Winter 1970, pp. 52-68].

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 1974. *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion.

JAUSS, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

JOYCE, James. 1992 [1922]. *Ulysses*, introduction by D. Kiberd, London, Penguin Books, « Modern Classics ».

——— 2014 [1960]. *Ulysse*, trad. G. De Angelis, Milano, Mondadori, « Oscar ».

KANT, Immanuel. 1993. *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. par A. Renaut, Paris, GF-Flammarion.

KEARNEY, Richard. 1988. *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture*, Manchester, Manchester University Press.

KEATS, John. 1992. *Poetical Works*, ed. H. W. Garrod, Oxford, Oxford University Press.

KELLER, Jean-Pierre. 1991. *La Nostalgie des avant-gardes*, s. l., éditions Zoé / éditions de l'Aube.

KERN, Stephen. 1983. *The Culture of Time and Space: 1880-1918*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

KEYSSLER, Johann Georg. 1756. *Travels through Germany, Hungary, Bohemia, Switzerland, Italy and Lorrain etc.*, London, A. Linde.

KINAHAN, Frank. 1982. « Artist on Art: An Interview with Seamus Heaney », *Critical Inquiry*, vol. 8, n. 3, Spring 1982.

KOSELLECK, Reinhart. 1989 [1979]. *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp [*Le Futur Passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. J. Hooek et M.-C. Hooek, Paris, éditions de l'EHESS, Paris, 1990].

KOTT, Jan. 1992. *Shakespeare notre contemporain*, trad. A. Posner, Paris, Payot.

KUBY, Lolette. 1974. *An Uncommon Poet for the Common Man*, The Hague and Paris, Mouton.

KUNDERA, Milan. 2000. *L'ignorance*, Paris, Gallimard.

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand (dir.). 1967. *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF.

LARKIN, Philip. 1983. *Required Writing. Miscellaneous Pieces 1955-1982*, London, Faber and Faber.

——— 1992. *Selected Letters of Philip Larkin, 1940-1985*, ed. A. Thwaite, London, Faber and Faber.

——— 2001. *Further Requirements. Interviews, Broadcasts, Statements and Book Reviews, 1952-1985*, ed. A. Thwaite, London, Faber and Faber.

LAROUSSE, Pierre. 1982 [1866-1879]. *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Genève, Paris, Slatkine.

LASCH, Christopher. 1984. «The Politics of nostalgia», *Harper's Review*, November 1984, pp. 65-70.

——— 1991 [1979]. *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York and London, W. W. Norton & Company.

LELAND, Bruce H. 2002. «MCMXIV», in JASON, P. K., IRON-GEORGES, T. (eds.), *Masterplots II: Poetry*, V, revised edition, s. l., Salem Press 2002, pp. 2682-2684.

LEONELLI, Giuseppe. *Giorgio Caproni. Storia d'una poesia tra musica e retorica*, Milano, Garzanti.

LEOPARDI, Giacomo. 1991. *Poesie e Prose*, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, Milano, Mondadori «I Meridiani», Milano.

——— 1997. *Zibaldone*, vol. II, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori «I Meridiani».

——— 2006. *Lettere*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori «I Meridiani».

LEVI, Primo. 1988. *Si c'est un homme*, Paris, Pocket.

LOWENTHAL, David. 1989. «Nostalgia tells it like it wasn't», in CHASE, M. SHAW, C. (eds.), *The Imagined Past: History and Nostalgia*, Manchester, Manchester University Press, Manchester, pp. 18-32.

MACPHERSON, Gordon (ed.). 1995. *Black's Medical Dictionary*, 38^{ème} édition, London, A & C Black.

MALDONATO, Mauro (a cura di). 2008. *Dizionario di scienze psicologiche*, Napoli, Simone.

MARSH, Nicholas. 2007. *Philip Larkin. The Poems*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

MASCIANGELO, Pier Mario. 1989. « Nostalgia. Una dimensione della vita psichica », in VECCHIO, S. (cura), *Nostalgia. Saggi psicoanalitici*, Bergamo, Lubrina Editore, pp. 13-33.

——— 1997. « Su Freud per il dopo Freud. Una riflessione metapsicologica », in SEMI, A. A. (cura), *Trattato di Psicoanalisi*, vol. I « Teoria e tecnica », Milano, Raffaello Cortina Editore, Milano, pp. 395-473.

MASI, Jacopo. 2014. « Les pas d'Orphée, les pas d'Esteban : une poétique de la traversée », *Dedalus. Revista da Associação de Literatura Comparada*, 18, 2014, pp. 1261-1274.

——— 2017. « “Lear's shadow” : l'ombre de Lear dans la poésie de Claude Esteban », in HENRIQUES, B. M. et al. (dir.), *Théâtre : esthétique et pouvoir – Tome II. XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Éditions Le Manuscrit, pp. 251-275.

MCCRACKEN, Grant. 1990. *Culture and Consumption : New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*, Bloomington, Indiana University Press.

MENGALDO, Pier Vincenzo. 1998. « Per la poesia di Giorgio Caproni », introduzione a Caproni, G., *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Mondadori « I Meridiani », pp. XI-XLIV.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 2002. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

MIGLIORINI, Bruno. 1968. *Profili di parole*, Firenze, Le Monnier.

MONTAIGNE, Michel de. 1965. *Essais. Tome II*, Paris, Galimard « Le Livre de Poche ».

MONTALE, Eugenio. 1990. *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.

MORREALE, Emiliano. 2009. *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Roma, Donzelli Editore.

MORRISON, Blake. 1980. *The Movement. English Poetry and Fiction of the 1950s*, Oxford, Oxford University Press.

——— 1982. *Seamus Heaney*, London, Methuen.

MOTION, Andrew. 1982. *Philip Larkin*, London, Methuen.

——— 1993. *Philip Larkin. A Writer's Life*, London, Faber and Faber.

MOULIN, Joanny. 1999. *Seamus Heaney. L'éblouissement de l'impossible*, Paris, Honoré Champion.

MUSSET, Hyacinthe H. J. M. 1830. *Essai sur la Nostalgie*, thèse présentée et soutenue à la Faculté de Médecine de Paris, le 13 décembre 1830, in *Collection des Thèses soutenues à la Faculté de Médecine de Paris, an 1830*, t. IX, n. 292, Imprimerie de Didot le Jeune, imprimeur de la faculté de Médecine.

NIETZSCHE, Friedrich. 1990. *Considérations inactuelles*, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie », trad. P. Rusch, in *Œuvres philosophiques complètes*, vol. II, Paris, Gallimard.

NORA, Pierre. 1984. « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux », in *Les Lieux de mémoire*, vol. 1 (*La République*), Paris, Gallimard.

NYSTEN, Pierre-Hubert. 1824. *Dictionnaire de médecine, de chirurgie, de pharmacie, des sciences accessoires et de l'art vétérinaire*, 4e éd., Paris, J. S. Chaude ; Montpellier, Sévalle.

——— 1833. *Dictionnaire de médecine, de chirurgie, de pharmacie, des sciences accessoires et de l'art vétérinaire*, 5e éd., Paris, J. S. Chaude ; Montpellier, Sévalle.

——— 1845. *Dictionnaire de médecine, de chirurgie, de pharmacie, des sciences accessoires et de l'art vétérinaire*, 9e éd., Paris, J.-B. Baillière.

O'BRIEN, Eugene. 2002. *Seamus Heaney and the Place of Writing*, Gainesville, University Press of Florida.

——— 2002b. *Seamus Heaney : Creating Irelands of the Mind*, Dublin, Liffey Press.

O'BRIEN, Sean. 1998. « Philip Larkin : If Home Existed », in *The Deregulated Muse : Essays in Contemporary British and Irish Poetry*, Newcastle, Bloodaxe, pp. 23-33.

OLALQUIAGA, Celeste. 1998. *The Artificial Kingdom. On the Kitsch Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

ORLANDO, Francesco. 2007. *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Roma, Pacini.

ORLANDO, Roberto. 1998. *La vita contraria. Sul Novecento di Giorgio Caproni*, Lecce, Pensa MultiMedia.

OSBORNE, John. 1957. *Look Back in Anger*, London, Faber and Faber.

OSBORNE, John. 2000. « Postmodernism and Postcolonialism in Larkin », in BOOTH, J. (ed.), *New*

Larkins for Old. Critical Essays, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2000, pp. 144-165.

——— 2008. *Larkin, Ideology and Critical Violence. A Case of Wrongful Conviction*, New York, Palgrave Macmillan.

OSTERWALDER, Hans. 1991. *British Poetry Between the Movement and Modernism: Anthony Thwaite and Philip Larkin*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag.

OVIDE. 1990 [1698]. *Les Métamorphoses d'Ovide mises en vers françois par T. Corneille*, t. II, Cambridge, Omnisys (microfilm).

PANOFKY, Erwin. 1955. *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, New York, Anchor Books [fr. *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les arts visuelles*, trad. Marthe et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1969].

PARA, Jean-Baptiste. 2010. « Une si douce dissidence : Claude Esteban et Virgil », *Europe*, 971, mars 2010, pp. 98-107.

PARKER, Michael. 1993. *Seamus Heaney. The Making of the Poet*, Basingstoke, Macmillan.

PAULIN, Tom. 1997. « Into the Heart of Englishness », in REGAN, S. (ed.), *Philip Larkin*, Basingstoke, Macmillan.

PAVESE, Cesare. 1967 [1950]. *La luna e i falò*, Milano, Mondadori.

PAZ, Octavio. 1976. *Point de convergence : du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard.

PELLO, Xavier. 2000. « D'une langue à l'autre : autour de *Diario inmóvil*. La question de la mort dans la

poésie de Claude Esteban », *Langues néo-latines*, 313, pp. 41-57.

PEREC, Georges. 1978. *Je me souviens*, Paris, Hachette.

PERUZZI, Emilio. 2001. « L'edizione fotografica dello *Zibaldone* », in FOSCHI, F. (cura), *Lo Zibaldone cento anni dopo : composizione, edizioni, temi*, Atti del Convegno internazionale di studi leopardiani, Reacanati-Portorecanati 14-19 settembre 1998, Firenze, Leo S. Olschki Editore, pp. 371-386.

PETRI, Rolf. 2010. « Nostalgia e *Heimat*. Emozione, tempo e spazio nelle costruzioni dell'identità », in PETRI, R. (cura), *Nostalgia. Memoria e passaggi tra le sponde dell'Adriatico*, « Venetiana » vol. 7, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Storia e Letteratura, Roma.

PHILLIPS, James. 1985. « Distance, Absence, and Nostalgia », in IHDE, D. SILVERMAN, H. J., *Descriptions*, Albany, SUNY, pp. 64-75.

PINEL, Philippe. 1821. « Nostalgie », in *Encyclopédie méthodique. Médecine*, tome X, Paris, Chez H. Agasse.

PLATON. 1989. *Cratyle*, in *Oeuvres complètes*, t. V, 2^e partie, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres.

POZZI, Giovanni. 1976. « Guida alla lettura », in MARINO, G., *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, vol. II, Milano, Mondadori.

PRETE, Antonio. 1992. *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

——— 2001. « Della lontananza », in Frabotta, B. (cura), *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, Roma, Donzelli Editore.

PRITCHARD, William H. 1994. « Larkin's Presence », in *Playing It by Ear: Literary Essays and Reviews*, The University of Massachusetts Press, pp. 57-74.

RABONI, Giovanni. 1980. « Introduzione » a CAPRONI, G., *L'ultimo borgo. Poesie (1932-1978)*, a cura di G. Raboni, Milano, BUR, pp. 5-13.

RANDALL, James. 1979. « An Interview with Seamus Heaney », *Ploughshares*, vol. 5, n. 3, pp. 7-22.

REBER, Arthur S., REBER, Emily S. 2001 [1985]. *The Penguin Dictionary of Psychology*, London, Penguin.

REGAN, Stephen. 1992. *Philip Larkin: The Critics Debate*, Basingstoke, Macmillan.

RIBOT, Théodule. 1888. *Les Maladies de la mémoire*, Paris, Félix Alcan.

RIEGL, Alois. 1982. « The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origins », trans. K. Forster and D. Ghirardo, *Oppositions*, 25 (Fall 1982), Cambridge, MIT Press, pp. 21-56.

RILKE, Rainer Maria. 2004. *Élégies de Duino. Sonnets à Orphée*, trad. J.-P. Lefebvre et M. Regnaud, Paris, Gallimard « NRF ».

ROTH, Michael S. 1989. « Remembering Forgetting: *Maladies de la Mémoire* in Nineteenth-Century France », in DAVIS, N. Z. STARN, R. (eds.), *Representations* (Special Issue: *Memory and Counter-Memory*), 26, Spring 1989, Berkeley, University Of California Press, pp. 49-68.

——— 1993. « Returning to Nostalgia », in NASH, S. (ed.), *Home and its dislocations in Nineteenth Century France*, Albany, SUNY, pp. 25-45.

ROSEN, George. 1975. « Nostalgia: A “Forgotten” Psychological Disorder », *Clio Medica*, vol. 10, Amsterdam, B.M. Israël, pp. 340-354.

ROSENMEYER, Thomas G. 1973. *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

ROUDINESCO, Elisabeth, PLON, Michel. 1997. *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1826. *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Chez Dalibon.

RYCROFT, Charles. 1968. *A Ccritical Dictionary of Psychoanalysis*, London, Nelson.

SACKS, Peter M. 1985. *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press.

SAINT AUGUSTIN. 1989. *Confessions*, trad. P. de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres.

SALICETO, Guillaume de. 1275 (ca.). *Summa conservationis et curationis sanitatis*.

SARAVAL, Anteo. 1989. « L’analisi: dalla nostalgia alla neofilia », in VECCHIO, S. (cura), *Nostalgia. Saggi psicoanalitici*, Bergamo, Lubrina Editore, Bergamo, pp. 35-40.

SCHEUCHZER, Johann Jakob. 1706. *Dissertatio inauguralis medica de usu historiae naturalis in Medicina*, Basileæ.

SCHILLER, Friedrich von. 1992. *Gedichte*, hrsg. G. Kurscheidt, Frankfurt am Main, Deutscher Klasser.

SEGAL, Hanna. 1957 [1955]. « Notes on Symbol Formation », *International Journal of Psycho-Analysis*, vol. 38, London, Institute of Psycho-Analysis, pp. 391-397.

SHAKESPEARE, William. 2004. *Complete Works*, ed. J. Bate and E. Rasmussen, RSC, Modern Library.

SHEROVER, Charles M. 1975. *The Human Experience of Time. The Development of Its Philosophic Meaning*, New York, New York University Press.

SONTAG, Susan. 1990. *On Photography*, New York, Anchor Books, Doubleday [Farrar, Strauss & Giroux, 1977].

STAROBINSKI, Jean. 1962. « La leçon de la nostalgie », *Médecine de France*, 129, pp. 6-11.

——— 1966. « Le concept de nostalgie », *Diogène*, 54, Avril-Juin, pp. 92-115.

STEINER, George. 2003. *Nostalgie de l'absolu*, trad. P.-E. Dauzat, « Bibliothèques 10/18 », Paris, Département d'Univers Poche, Paris, 2003 [*Nostalgia for the Absolute*, Massey Lectures, 14th series, Toronto, Canadian Broadcasting Corporation, 1974].

STEWART, Susan. 2003 [1993]. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, Duke University Press.

SURDICH, Luigi. 1990. *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Genova, Costa & Nolan.

——— 1998. *Le idee e la poesia. Caproni e Montale*, Genova, Il melangolo.

——— 1999. « Per leggere *Invenzioni* », in DE SIGNORIBUS, E. (cura), *Nell'opera di Giorgio Caproni*, Istmi, 5-6, pp. 181-212.

SWARBRICK, Andrew. 1995. *Out of reach. The Poetry of Philip Larkin*, Basingstoke, Macmillan.

TANNOCK, Stuart. 1995. « Nostalgia Critique », *Cultural Studies*, vol. 9, n. 3, London, Routledge, London, pp. 455-465.

TERDIMAN, Richard. 1993. *Present Past. Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca, New York, Cornell University.

——— 2003. « Given Memory. On mnemonic coercion, reproduction, and invention », in HODGKIN, K. RADSTONE, S. (eds.), *Regimes of memory*, London and New York, Routledge, pp. 186-201.

TOBIN, Daniel. 1999. *Passage to the Center. Imagination and the Sacred in the Poetry of Seamus Heaney*, Lexington, University of Kentucky Press.

TOFFLER, Alvin. 1970. *Future Shock*, London, Bodly Head.

TOLLEY, A. T. 1991. *My Proper Ground. A Study of the Work of Philip Larkin and its Development*, Canada, Carleton University Press.

——— 1997. *Larkin at Work. A study of Larkin's mode of composition as seen in his workbooks*, Hull, University of Hull Press.

VENDLER, Helen. 2000. *Seamus Heaney*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

VILAR, Pierre. 2003. « Homo homini humus », in VILAR, P. (dir.), *L'Espace, l'inachevé. Cahier Claude Esteban*, Tours, Editions Farrago et Editions Léo Scheer, pp. 73-89.

VIRGILE. 1997. *Géorgiques*, trad. A. Michel, J. Dion, P. Heuzé, Paris, Imprimerie Nationale.

WALKER, Alvin Jr. (ed.). 1997. *Thesaurus of Psychological Index Terms*, Washington, American Psychology Association, 8th ed.

WATERMAN, Rory. 2016. *Belonging and Estrangement in the Poetry of Philip Larkin*, R. S. Thomas and Charles Causley, Abington, Routledge.

WEST, Nancy M. 2000. *Kodak and the Lens of Nostalgia*, Charlottesville and London, University Press of Virginia.

WHYTE, Lancelot Law. 1960. *The Unconscious before Freud*, New York, Basic Books Inc.

WINNICOTT, Donald Woods. 1975 [1951]. « Transitional Objects and Transitional Phenomena », *Through Paediatrics to Psycho-Analysis*, London, Institute of Psycho-Analysis, The Hogarth Press, pp. 229-242.

WORDSWORTH, William. 1991. *The Thirteen-Book Prelude*, vol. I, ed. M. L. Reed, Ithaca and London, Cornell University Press.

YAKER, Henri. 1972. « Time in Biblical and Greek Worlds », in YAKER, H. OSMOND, H. CHEEK, F. (eds.), *The Future of Time. Man's Temporal Environment*, London, The Hogarth Press, pp. 15-35.

YVONNEAU, Jules. 1821. *Considérations Medico-Philosophiques sur la nostalgie, suivies de propositions sur quelques points de médecine et de chirurgie*, thèse présentée et soutenue à la Faculté de Médecine de Paris, le 29 mars 1821, in *Collection des Thèses soutenues à la Faculté de Médecine de Paris*, an 1821, Tome I, n. 34, Imprimerie de Didot le Jeune, imprimeur de la faculté de Médecine.

ZARADER, Marlène. 1986. *Heidegger et les paroles de l'origine*, Paris, Vrin, « Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie ».

ZIMMERMANN, Johann Georg. 1764. *Von der Erfahrung*, Zurich, Heidegger und Compagnie [*Traité de*

Ce sentiment qui nous rappelle

l'expérience en général, et en particulier dans l'art de guérir, trad. Le Febvre, Paris, Vincent, 1774].

ZWINGER, Theodor (dir.). 1710. *Fasciculus dissertationum medicarum selectiorum*, Basileæ, Typis Joh. Conradi à Mechel.

Table des matières

Liste des abréviations des œuvres poétiques citées.....	11
Introduction	17
Une nostalgie plurielle : brève histoire du terme..	27
La nostalgie aux XIX^e et XX^e siècles.....	53
1. Subjectivité, temps et identité.....	53
2. La nostalgie entre <i>modernité</i> et <i>postmodernité</i>	66
3. Nostalgie critique.....	96
4. Nostalgie et psychanalyse : une perspective.....	108
Giorgio Caproni : l'« épine de la nostalgie ».....	123
La terre / la guerre	123
Mézigue et d'autres spectres familiers	137
La couleur du froid.....	153
L'exil dans les mots	172

Philip Larkin : les « conteneurs » de mémoire ... 189

Quelle innocence ?.....	189
Une question de perspective	199
« Our element is time »	212
Force centripète et force centrifuge.....	230
Essences et absences	239

Claude Esteban : une poétique de la traversée .. 255

La permanence lumineuse du manque	255
La demeure précaire	267
La terre traversée.....	277
La voix traversée	285
Habiter la distance	298

Seamus Heaney : centre et foyer(s), ou la quête de l'identité311

Entre continuité et séparation.....	311
Un jardin (peu) édénique	324
Un centre qui se dérobe.....	332
De l' <i>omphalos</i> au <i>versus</i>	341
Trans-parences	357

Conclusions..... 371

Index des noms et des poèmes cités.....	379
Références bibliographiques	397